北京大学比较文学研究丛书



比较文学论文集

张隆溪 温儒敏 编选



北京大学出版社

北京大学比较文学研究丛书

比较文学论文集

张隆溪　温儒敏 选编

北京大学出版社

比较文学论文集

北京大学出版社出版
（北京大学校内）
新华书店北京发行所发行
1202工厂印刷
850×1168毫米 32开本 10印张 246千字
1984年5月第一版 1984年5月第一次印刷
印数：1—11,000册

统一书号：10209·24 定价：1.30元

Peking University Studies in Comparative Literature

COMPARATIVE LITERATURE STUDIES: A COLLECTION

edited by

Zhang Longxi Wen Rumin

Peking University Press

1984

编 者 序

为了推进我国的比较文学研究，检阅一下这方面已经取得的成果是必要的。出于这种考虑，我们编选了这本《比较文学论文集》。

这个集子共收十八篇论文，大都选自解放后特别是近年来各报刊上发表的有关文章或著作，也有几篇是未经发表的。我们想把用不同比较方法、涉及不同比较范围的各类文章都选一些。所选的这些文章都有一定的代表性，大致可以从中窥见我国比较文学研究的路径和实绩。

全书分三部分。第一部分有七篇文章，主要是平行研究的论文。

钱钟书的三篇具有典范的作用。在《读〈拉奥孔〉》中，他把注意力集中在文类研究上，考察了绘画或造型艺术和诗歌或文字艺术功能上的区别，发现中国古代文论画论中，有许多与西方美学家论说相同或相异的精湛见解。《通感》则运用美学、心理学和语言学的知识，说明了文学创作中“感觉挪移”的现象，并广泛介绍了中外古今的作家、批评家对这一现象多种不同角度的解释。《诗可以怨》列举了许多作家诗人的经验之谈，指出痛苦比欢愉更能促使成功的创作，从而提出诗学和文艺心理学中一个根本的问题。王元化的《刘勰的譬喻说与歌德的意蕴说》选自他的专著《文心雕龙创作论》，这本书的特色是力图将外国文学批评理论方法与中国古典文论作比较和考辩。杨绛的《李渔论戏剧结构》，比较分析了李渔和亚里士多德的戏剧理论，认为两者表面上有许多相似之处，但实质上不同，与其说我国传统戏剧结构符合亚里士多德所谓“戏剧”结构，不如说更接近亚氏的所谓“史诗”结构。这就

使人对中国传统戏剧特征有更深的了解。佐临的《梅兰芳斯坦尼斯拉夫斯基布莱希特戏剧观比较》则论及了三位戏剧大师理论上的共同点和根本区别，进而考察了布莱希特之所以倾倒于梅兰芳艺术的原因。林林的《中日的自然诗观》从作品分析中发现中国和日本诗人对自然风物感受及表达方式有许多传统性的共同点，这与欧美的自然诗观是迥异其趣的。这部分平行比较的文章大都侧重于文学、美学理论问题，所进行比较的各方一般并没有渊源或影响等直接联系，但其可比性就在于从相同或相异之处能寻出中外相通、带有普遍意义的艺术规律或艺术方法。这些文章所论及的问题有大有小，但都是企图从世界文学的范围宏观地考察文学现象，这就超出于一般的作家作品类比，从更高更广的角度来作科学的探索。从这些文章不难看到，比较方法的运用，的确能开扩文学研究的视野和胸襟。

第二部分的八篇文章，主要是作影响研究的论文。

范存忠的《<赵氏孤儿>杂剧在启蒙时期的英国》，是人所熟悉的论题，但作者掌握了大量材料，重新考订了《赵》剧是怎样传入英国、在那里怎样上演、以及产生什么效果和影响的，这无疑是中英文学关系史上的一个重要章节。杨周翰的《弥尔顿<失乐园>中的加帆车》并非局限于评述一部作品中一个有趣的细节，而是引发开去，指出文艺复兴以来欧洲许多作家普遍追求古今西东知识这一现象，进而论及广博的学问知识在十七、十八世纪一批英国作家的创作中所起的机能作用。这篇文章既是比较文学中所谓本科范围研究（它论及了文学影响、文学时代与运动以及文学风格等问题），又涉及了非本科范围研究（它论及了文学外围如文学与社会学关系等）。中国现代文学是在广泛容纳外国文学影响的基础上发生和发展的，许多中国现代作家作品都与国外文学思潮直接有关。因此，中国现代文学与外国文学关系理所当然进入了比较学者的视野。乐黛云的《尼采与中国现代文学》、盛宁的《爱伦·波与中国现代文学》以及王富仁的《鲁迅前期小说与安特莱

夫》，分别就一些曾在现代中国文坛产生大的影响、但多年来人们不能正视的、复杂的西方作家作了论述，认眞考察了他们在中国的影响如何受制于当时中国的时代和社会特点，以及这些影响的积极面和消极面。近年来，这类文章较多，值得重视。研究中外文学关系，不能只注目于中国和西方，对于东方各国间文学影响或渊源也要顾及。季羡林的《印度文学在中国》比较全面地考察了从汉代到近代印度文学如何传入中国并与中国文学互为影响的情况，所引资料极为丰富。王晓平的《<万叶集>对<诗经>的借鉴》和严绍璗的《日本古代小说的产生与中国文学的关联》，分别追溯了中日诗歌、小说的影响和交融的关系，并指出某些由地理、历史、民族等种种原因所导致的东亚文学的共同特征。比较文学研究的最终着眼点不在于国别文学，但比较的研究方法无疑可以加深对国别文学特色的认识。这一点，从本书的影响研究论文中也可以明显看到。

二十世纪以来，随着人类学、心理学、神话学、语言学等学科的发展，民间文学和神话传说的比较研究日益成为重要的研究领域。本书第三部分特别选了有关神话或民间文学比较研究的三篇文章。刘守华的《<一千零一夜>与中国民间故事》举出后者与前者情节结构上有惊人类似的作品十一例，然后从民俗学、渊源学等角度对导致类同的种种复杂原因作出解释，同时指出形态相似的故事同中有异，各有特色，这是由各自不同社会条件和文化背景所决定的。李源的《从印度<罗摩衍那>到泰国的<拉玛坚>和傣族的<拉戛西贺>》，则更多考察了三者之间的渊源关系以及由各自民族心理素质所决定的史诗特色。刘守华的另一篇《民间童话之谜》探讨了一组民间童话从中国流传到欧洲，演变成为具有不同民族色彩故事的有趣的过程。

比较文学所关心的范围很广，除了上述文章涉及的方面，还有翻译研究、比较理论研究等等，而本书未能广为搜求。另外，近年来国内陆续出版一些运用比较文学方法的专著，如钱钟书的

《管锥篇》，限于篇幅，本书也未能选用。但要全面了解比较文学研究的成果和动向，这些作品是不能忽视的。

虽然早在三十年代就有人译介国外比较文学理论，并陆续出现一些尝试比较中西文学的著述，但真正潜心于此并卓有建树的学者毕竟很少。后来，这一学科在较长时间内更未能深入发展。只是到了近几年，随着整个文化事业的发展，这门学科才又重新在文学研究领域占一席地位，并日益引起重视。尽管我们已经有了一些研究成果，但总的来说，还处在尝试阶段。要发展比较文学研究，最重要的不是把大量精力投放于空洞的号召或有关名词定义的界定论争，而是要埋头苦干，拿出实际成果来。只有实际的研究成果，才足以证明比较文学在我国发展的可能性和必要性，也才能吸引更多同好诸君一起来努力，建立真正具有中国特点的比较文学学科。我们现在把已经取得的一些成果汇集于此，奉献给读者，相信大家读到这些文章会感到十分欣喜。这对于我国比较文学的发展，也许能起推动的作用。

目　　录

COMPARATIVE LITERATURE STUDIES: A COLLECTION

Contents

读《拉奥孔》

钱钟书

一

在考究中国古代美学的过程里，我们的注意力常给名牌的理论著作垄断去了。当然，《乐记》、《诗品》、文话、画说、曲论以及无数挂出幌子来讨论文艺的书信、序跋等等是研究的中心；同时，我们得坦白承认，大量这类文献的研究并无相应的大量收获。好多是陈言加空话，只能算作者表了个态，对理论没有什么实质性贡献。倒是诗、词、笔记里，小说、戏曲里，乃至谣谚和训诂里，往往无意中三言两语，说出了益人神智的精湛见解，含蕴着很新鲜的艺术理论，值得我们重视和表彰。也许有人说，这些鸡零狗碎的小东西不成气候，而且只是孤立的、自发的见解，够不上系统的、自觉的理论。不过，正因为零星琐碎的东西易被忽视和遗忘，就愈需要收拾和爱惜；自发的简单见解正是自觉的周密理论的根本。再说，我们孜孜阅读的诗话、文论之类，一般也谈不上有什么理论系统。不妨回顾一下思想史罢。许多严密周全的哲学系统经不起历史的推排消蚀，在整体上都已垮塌了，但是它们的一些个别见解还为后世所采取而流传。好比庞大的建筑物已遭破坏，住不得人也唬不得人了，而构成它的一些木石砖瓦仍然不失为可利用的材料。往往整个理论系统剩下来的有价值的东西只是一些片段思想。脱离了系统的片段思想和未及构成系统

的片段思想，彼此同样是零碎的。所以，眼里只有长篇大论，瞧不起片言只语，那是一种粗浅甚至庸俗的看法——假使不是懒惰疏忽的借口。

试举一例。前些时①，我们的文艺理论家对狄德罗的《关于戏剧演员的诡论》发生兴趣，写文章讨论。这个"诡论"的要旨是：演员必须自己内心冷静，才能维妙维肖地体现所扮角色的热烈情感，他先得学会不"动于中"，才能把角色的喜怒哀乐生动地"形于外"（c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes）；譬如逼真表演剧中人的狂怒时（jouer bien la fureur），演员自己绝不认真冒火发疯（être furieux）②。这在十八世纪欧洲，并非狄德罗一家之言，且撇开不谈。在古代中国，民间的大众智慧也早觉察那个道理，简括为七字谚语："先学无情后学戏"③。狄德罗的理论使我们回过头来，对这句中国老话刮目相看，认识到它的深厚的义蕴；同时，这句中国老话也仿佛在十万八千里外给狄德罗以声援，我们因而认识到他那理论不是一个洋人的偏见和诡辩。这种回过头来另眼相看，正是黑格尔一再讲的认识过程的重要转折点：对习惯事物增进了理解，由"识"（bekannt）转而为"知"（erkannt），从老相识进而为新或真相知④。我们敢说，作为理论上的发现，那句俗语并不下于

① 这篇文章是1962年写的。

② 狄德罗(Diderot)《关于戏剧演员的诡论》(Paradoxe sur le Comédien)，阿赛扎（J.Assézat）编《全集》第8册370又423页。

③ 我所见到这句话的最早书面记载，是嘉庆21年（1816）刻本缪艮辑《文章游戏》2编卷1汤春生《集杭州俗语诗》，又卷8汤诰《杭州俗语集对》。这句"俗语"决不限于杭州，我小时候在无锡、苏州也曾听到。

④ 《精神现象学》(Phänomenologie des Geistes)，霍夫迈斯德(J.Hoffmeister)校订本28页；《逻辑学》(Wissenschaft der Logik)，雷克拉姆(Reclam)《万有丛书》版第1册21页。参看纽曼(J.H.Newman)《赞同的规律》(The Grammar of Assent)，彭士·沃茨(Burns,Oates and Co.)版74-5页论"出于一般概念的赞同"(notional assent)和"出于真切认识的赞同"(real assent)。

狄德罗的文章。

我读莱辛《拉奥孔》的时候，也起了一些类似上面所讲的感想。

二

《拉奥孔》里所讲绘画或造型艺术和诗歌或文字艺术在功能上的区别，已成套语常谈了。它的主要论点——绘画宜于表现“物体”(Körper)或形态而诗歌宜于表现“动作”(Handlungen)或情事①——中国古人也浮泛地讲到。唐代张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》就引陆机有关“丹青”和“雅颂”分界的话：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”② 邵雍《伊川击壤集》卷一八里两首诗说得详细些：“史笔善记事，画笔善状物，状物与记事，二者各得一”(《史画吟》)；“画笔善状物，长于运丹青，丹青入巧思，万物无遁形；诗笔善状物，长于运丹诚，丹诚入秀句，万物无遁情”(《诗画吟》)。但是，莱辛不仅把“事”、“情”和“物”、“形”分别开来，他还进一步把两者和时间与空间各自结合；作为空间艺术的绘画、雕塑只能表现最小限度的时间，所画出、塑出的不可能超过一刹那内的物态和景象(nie mehr als einen einzigen Augenblick)，绘画更是这一刹那内景物的一面观(nur aus einem einzigen Gesichtspunkte)③。我们因此联想起唐代的传说。《太平广记》卷二一三引《国史补》：“客有以按乐图示王维，维曰：‘此《霓裳》第三叠第一拍也。’客未然，引工按曲，乃信”(卷二一四引《卢氏杂说》记“别画者”看“壁画音声”一则大同小异)。宋代沈

① 《拉奥孔》第16章，李拉编《全集》第5册115页；参看第15章，114页。

② 马国翰辑《陆氏要览》、严可均辑《全晋文》里都没有张书所引“丹青之兴”这一书。

③ 《拉奥孔》第3章，28页。

括《梦溪笔谈》卷一七批驳了这个无稽之谈："此好奇者为之，凡画奏乐，止能画一声"；从那简单一句话里，可见他对一刹那景象的一面观的道理已稍微觉察。"止能画一声"五个字也帮助我们了解一首唐诗。徐凝《观钓台画图》："一水寂寥青霭合，两崖崔崒白云残；画人心到啼猿破，欲作三声出树难"；"三声"当然出于《宜都山水记》："行者歌之曰：'巴东三峡猿鸣悲，猿鸣三声泪沾衣'"（《艺文类聚》卷九五引）。诗意是：画家挖空心思，终画不出"三声"连续的猿啼，因为他"止能画一声"。徐凝很可以写："欲作悲鸣出树难"，那只等于说图画仅能绘形而不能"绘声"。他写"三声"，此中颇有文章；就是莱辛所谓绘画只表达空间里的平列（nebeneinander），不表达时间上的后继（nacheinander）①，所以画"一水"加"两崖"易，画"一"加"两"为"三"的连续"三声"难。《拉奥孔》里的分析使我们回过头来，对徐凝那首绝句、沈括那条笔记刮目相看。一向徐凝只以《庐山瀑布》诗两句传名，也许将来中国美学史会带上他的姓名的。

西方学者和理论家对《拉奥孔》的考订和辩难，此地无须涉及。这本书论诗着眼在写景状物，论画着眼在描绘故事，我也把自己读它时的随感，分为两个部分。

三

诗中有画而又非画所能表达，中国古人常讲。举几个有意思的例。苏轼《东坡题跋》卷三《书参寥论杜诗》记参寥说："'楚江巫峡半云雨，清簟疏帘看弈棋。'此句可画，但恐画不就尔！"陈著《本堂集》卷四四《代跋汪文卿梅画词》："梅之至难状者，莫如'疏影'，而于'暗香'来往尤难也。岂直难而已？竟不可！逋仙得于心，手不能状，乃形之言。"张岱《琅嬛文集》卷三《与包严介》：

① 《拉奥孔》第15又16章，114-5页。

"如李青莲《静夜思》诗：'举头望明月，低头思故乡'，'思故乡'有何可画？王摩诘《山路》诗：'蓝田白石出，玉川红叶稀'，尚可入画；'山路原无雨，空翠湿人衣'，则如何入画？又《香积寺》诗：'泉声咽危石，日色冷青松'，'泉声'、'危石'、'日色'、'青松'皆可描摹，而'咽'字、'冷'字决难画出。故诗以空灵，才为妙诗；可以入画之诗尚是眼中金屑也。"值得注意的是，画家自己也感到这个困难。嵇康《兄秀才公穆入军赠诗》之一五："目送归鸿，手挥五弦"；《世说新语·巧艺》第二一："顾长康道：'画手挥五弦易，目送归鸿难。'"董其昌《容台集·别集》卷四："'水作罗浮磬，山鸣于阗钟'，此太白诗，何必右丞诗中画也？画中欲收钟磬不可得！"（按非李白句，乃僧灵一《静林精舍》诗）。程正揆《青溪遗稿》卷二四《题画》记载和董的谈话："'洞庭湖西秋月辉，潇湘江北早鸿飞，'华亭爱诵此语，曰：'说得出，画不就。'予曰：'画也画得就，只不象诗。'华亭大笑。然耶否耶？"

莱辛认为一篇"诗歌的画"（ein poetisches Gemälde），不能转化为一幅"物质的画"（ein materielles Gemälde），因为语言文字能描叙出一串活动在时间里的发展，而颜色线条只能描绘出一片景象在空间里的铺展①。这句话没有错，但是，对比着上面所引中国古人的话，就见得不够周密了。不写演变活动而写静止景象的"诗歌的画"也未必就能转化为"物质的画"。只有顾恺之承认的困难可以用莱辛的理论去解释。"目送归鸿"不比"目睹飞鸿"，不是一瞥即逝（instantaneous）的情景，而是持续进行（progressive continuing）的活动；"送"和"归"包含鸟向它的目的地飞着、飞着，逐渐愈逼愈近，人追踪它的行程望着、望着，逐渐愈眺愈远。这里确有莱辛所说时间上的承先启后问题。其他象嗅觉（"香"）、触觉（"湿"、"冷"）、听觉（"声咽"、"鸣钟作磬"）里的事物，以及不同于悲、喜、怒、愁等有显明表情的内心状态

① 《拉奥孔》第14章，112页；参看第13章，108页。

（“思乡”），也都是“难画”、“画不出”的，却不仅是时间和空间问题了。即就空间而论，绘画里有结构或布局的问题。程正揆引的一联诗把空间里辽远不沾边的景物连系起来，彼此对照；即使画面具有尺幅千里之势，使“湖西月”和“江北鸿”一时呈现，也只会两者平铺陈列，而“画不象”诗里那样上句和下句的清楚呼应。在参寥引的两句诗里，大自然的动荡景象为宾，小屋子里的幽闲人事为主，不是“对弈棋”而是“看弈棋”，“看”字是句中之眼，那个旁观的第三者更是主中之主①；写入画里，很容易使动荡的大自然盖过了幽闲的小屋子，或使幽闲的小屋子超脱了动荡的大自然，即使二者配比适当，那个“看棋”人的特出地位也是“画不就”的。再说，写景诗里不但有各个分立的、可捉摸的物体，还有笼罩的、气氛性的景色，例如“湿”却“人衣”的“空翠”、“冷”在“青松”上的“日色”，这又是“决难画出”的。这些是物色的气氛，更要加上情调的气氛。比莱辛先走一步的柏克（E.Burke）就说：描写具体事物时，插入一些抽象或概括的字眼，产生包罗一切的雄浑气象，例如弥尔顿写地狱里阴沉惨淡的山、谷、湖、沼等等，而总结为“一个死亡的宇宙”（a universe of death），那是文字艺术独具的本领②，断非造型艺术所能仿效的。

事实上，“画不就”的景物无须那样寥阔、流动、复杂或者伴随着香味、声音。就是对一个静止的简单物体的描写，诗歌也常能具有绘画无法比拟的效果。诗歌里渲染的颜色、烘托的光暗可能使画家感到自己的彩色碟破产，诗歌里钩勒的轮廓、刻划的形状可能使造形艺术家感到自己的凿刀和画笔技穷。当然不是否认绘画、雕塑别有文字艺术所无法复制的独特效果。

汪中《述学》内篇一《释三九》上说诗文里数目字有“实数”和

---

① 参看阎若璩《潜丘札记》卷2说“文章”有“四宾主”：主中主、主中宾、宾中主、宾中宾。

② 柏克《论崇高与美丽》（A Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful）第4部分第7节，波尔顿（J.T.Boulton）编校本174-5页。

"虛数"之分。这个重要的修辞方法可以推广到数目以外去，譬如颜色字。诗人描叙事物，往往写得仿佛有两三种颜色在配合或打架，刺激读者的心眼；我们仔细推究，才知实际上幷无那么多的颜色，有些颜色是假的。诗文里的颜色字也有"虛"、"实"之分，用字就象用兵那样，"虛虛实实"。苏轼咏牡丹名句："一朵妖红翠欲流"；明说是"红"，那能又说"翠"呢？不就象笑话诗所谓"一树黃梅个个青"（咄咄夫《增补一夕话》卷六）么？原来"翠"不是眞指綠颜色而言，"乃鲜明貌，非色也"（冯应榴《苏诗合注》卷一一《和述古冬日牡丹》第一首引《纬略》、《老学庵笔记》，参看王应麟《困学纪闻》卷一八、杨愼《升庵全集》卷六三）。诗里只有一个眞实颜色，就是"红"；"翠"作为颜色来说，在此地是虛有其表的。杜甫《暮归》："霜黃碧梧白鹤栖"；"碧梧"叶已给严霜打"黃"了（参看《寄韩谏议注》："青枫叶赤天雨霜"），所以即目当景，"碧"沒有"黃"和"白"那样实在。李商隐《石榴》："碧桃红颊一千年"，是"碧"又是"红"构成文字里自相抵牾的假象。"碧桃"是个落套名词，等于说仙桃、仙果，所以"碧"是虛色，不但不跟实色"红"抵牾，反而把它衬托，使它愈射眼；幷且不是拉外物来对照，而仿佛物体由它本身的影子来陪衬，原是一件东西的虛实两面。畅当《题沈八斋》："绿绮琴弹《白雪》引，乌丝绢勒《黃庭经》"；"绿"、"乌"实色，"白"、"黃"虛色。韦庄《边上逢薛秀才话旧》："也有绛唇歌《白雪》，更怜红袖夺金觥"；"白"虛色，"绛"、"红"、"金"实色。再举白居易诗里几个例。《新乐府·红线毯》："拣丝练线红蓝染，染为红线红于蓝"，"红蓝花"就是"红花"，所以只有"红"色，"蓝"是拉来装场面的。《九江北岸遇风雨》："黃梅县边黃梅雨，白头浪里白头翁"；上句虛色，下句实色。《紫薇花》："独立黃昏谁是伴，紫薇花对紫薇郎"；花是眞"紫"，人是假"紫"。写一个颜色而虛实交映，制造两个颜色错综的幻象，这似乎是文字艺术的独家本领，造形艺术办不到。设想有位画家把苏轼那句诗作为题材罢。他只画得出一朵红牡丹花或鲜红欲滴的牡丹花，他

画不出一朵红而"翠"的花；即使他画得出，他也不该那样画，因为"翠"在这里并非和"红"同一范畴的颜色。虚色不是虚设的，它起着和实色配搭的作用；试把"翠"字改为同义的"粲"字，或把"碧桃"改成"仙桃"、"蟠桃"，那两句诗就平淡乏味、黯淡减"色"了。西洋诗里也有这种修辞技巧。例如英语"紫"（purple）字有时按照它的拉丁字根（purpureus）的意义来用，不指颜色，而指光彩明亮（brighthued, brilliant）①，恰象"翠"字"乃鲜明貌，非色也"。十八世纪写景大家汤姆逊(James Thomson)在《四季》诗（The Seasons）里描摹苹果花，有这样一句："紫雨缤纷落白花"（one white-empurpled shower of mingled blossoms)②，"白"是实色，"紫"是虚色。歌德的名言："理论是灰黑的，生命的黄金树是碧绿的"（Und grün des Lebens goldner Baum)③；"黄金"那里又会"碧绿"呢？这里的"黄金"，正如"黄金时代"的"黄金"，是宝贵美好的意思，只有"情感价值"（Gefühlswert)，没有"观感价值"（Anschauungswert)④；换句话说，"黄金"是虚色，"碧绿"是实色。假如改说："白花如雨炫人眼"或"生命宝树油然绿"，也就乏味减色了。

文字艺术不但能制造颜色的假矛盾，还能调和黑暗和光明的真矛盾，创辟新奇的景象。例如《金楼子》第二篇《箴戒》："两日并出，黑光遍天"，邓汉仪辑《诗观》三集卷一冯明期《滹沱秋兴》："倒卷黑云遮古林，平沙落日光如漆"；或李贺《南山田中行》："鬼灯如漆照松花"，沈德潜选《国朝诗别裁》卷二五徐兰《磷火》："别有火光黑比漆，埋伏山坳语啾唧"⑤。西洋诗歌也有同样的描

---

① 《牛津英语大字典》（O.E.D.）"Purple"，A.3。

② 《春季》（Spring）109-10行，牛津版《汤姆逊诗全集》7页。

③ 《浮士德》第1部2038-9行。

④ 前篇引艾尔德曼《文字的意义》215-7页。参看狄奥·克利索斯东（Dio Chrysostom）《演讲集》(Discourses)第7又19篇称美女色为"黄金"（golden）注，罗勃本第1册261页、第2册263页。

⑤ 参看《管锥编·太平广记》卷论卷328《陆余庆》。

写；我接受莱辛限定的范围，只摘取一二写景的词句，不管宗教诗里常用的这类比喻①。莱辛称赞弥尔顿《天堂的丧失》里有“诗歌的画”，在《拉奥孔》草稿中列举该诗章节为例②；这些章节都叙述继续进展的动作，不是“物质的画”所画得出的。不过，他似乎没注意到弥尔顿有些形容物象的话也一样无法画入“物质的画”。就象他说地狱里的阴火“没有光明，只是一片可以照见的黑暗”(No light but rather darkness visible)，又说魔鬼向天开炮，射出一道“黑火”(black fire)③。本身黑暗的光明或本身光明的黑暗不可能用造形艺术去表达。中国诗里的“黑日”在雨果诗里就见过：“一个可怕的黑太阳耀射出昏夜”(Un affreux soleil d'où rayonne la nuit)④。一位大画家确曾有把黑太阳画出来的企图，那就是度勒(A.Dürer)的名作《忧郁》(Melencolia)⑤。尽管那幅画里的黑太阳也博得雨果的叹赏⑥，我们终觉得不如他自己的诗句惊心动魄。竟可以大胆说，若不是事先知道，我们看不出度勒画的就是黑太阳。度勒的失败不是偶然的。“火光黑比漆”、“黑太阳”等光暗一体的景物只能黑漆漆而又亮堂堂地在文字艺术里出现。

一个很平常的比喻已够造成绘画的困难了，而比喻正是文学语言的根本。莱辛在草稿里也提起绘画不能利用比喻，因而诗歌

---

① 参看《管锥编·老子》卷论第78章。

② 《拉奥孔》第14章，111页；又《附录》270，298-9，308-10页。

③ 《天堂的丧失》(Paradise Lost) 第1卷63行又第2卷67行，牛津版《弥尔顿诗集》183又203页。弥尔顿的诗题，正象亚理奥士多和塔索的名著的题目，模仿拉丁语法，译为《天堂的丧失》(不是《丧失的天堂》)、《奥兰都的疯狂》(不是《疯狂的奥兰都》)、《耶路撒冷的解放》(不是《获得解放的耶路撒冷》)，才不是误解语法，而能切合意义。参看海德(G.Highet)《古典文学的传统》(The Classical Tradition) 160页。

④ 雨果 (Hugo)《静思集》(Les Contemplations) 第6卷第26篇，欧伦托夫(Ollendorff) 版《雨果诗集》421页。

⑤ 手边所有芬尤 (Ivan Fenyó) 编《度勒画选》第56幅。

⑥ 雨果《莎士比亚论》第2部第2卷《哈姆雷德》节，欧伦托夫版130页。

大占胜着①，但是没有把道理讲清。

譬如说："他眞象狮子"，"她简直是朵鲜花"，言外的前提是："他不完全象狮子"，"她不就是鲜花"。假使他百分之百地"象"狮子，她货眞价实地"是"鲜花，那两句话就不成为比喻，而是"验明正身"的动植物分类法了。比喻包含相反相成的两个因素：所比的事物有相同之处，否则彼此无法合拢；又有不同之处，否则彼此无法分辨。两者不合，不能相比；两者不分，无须相比。不同处愈多愈大，则相同处愈有烘托；分得愈开，则合得愈出意外，比喻就愈新奇，效果愈高。佛经里说起"分喻"，相比的东西只有"多分"或"少分"相类(《翻译名义集》第五三篇《阿波陀那》条，参看《大般涅槃经·如来品》第四之二又《狮子吼菩萨品》第一一之三)。中国古人讲得更透彻。刘向《说苑·善说》记惠子论"譬"，说"弹之状如弹"则"未谕"；皇甫湜《皇甫持正集》卷四《答李生第二书》又《第三书》根据"岂可以弹喻弹"的意思，总括出比喻的辯证原则：一方面"凡喻必以非类"，另一方面"凡比必于其伦"。《全唐文》卷七二一杨敬之《华山赋》形容山势说："上上下下，千品万类，似是而非，似非而是"，也恰是皇甫湜那两句话的诠释。比喻是文学词藻的特色，一到哲学思辯里，就变为缺点——不谨严、不足依据的比类推理(analogy)。《墨子·经》下："异类不吡〔比〕，说在量"，《经说》下举例："木与夜孰长，智与粟孰多"。逻辑认为"异类不比"，形象思维相反地认为"凡喻必以非类"。中国成语不是说什么"斗筲之人"、"才高八斗"么？木的长短属于空间范围，夜的长短属于时间范围，是"异类"的"量"，所以"不比"；但是晏几道《清商怨》的妙语："要问相思，天涯犹自短"，不就把时间上绵绵无尽期的长"相思"和空间上绵绵远道的"天涯"较量一下长短么？外国成语不也说瘦高个子"象饿饭的一天那么

① 《拉奥孔·附录》298页。

长”(Il est long comme un jour sans pain et maigre comme carême-prenant)么？可见“智与栗”比“多”、“木与夜”比“长”，在修辞上是容许的。所以，从逻辑思维的立场来看，比喻是“言之成理的错误”(Figura è un errore fatto con ragione)①，是“词语矛盾的谬论(eine contradictio in adjecto)，因而也是逻辑不配裁判文艺(dass die Logik nicht die Richterin der Kunst ist)的最好证明”②。难道不也是绘画不能复制诗文的简单证明么？

造形艺术很难表示这种“似是而非、似非而是”的情景。元好问《中州集》卷九张檝小传摘句：“骇浪奔生马，荒山卧病驼”；近人许承尧《疑盦诗》卷丁《兰州赴京师途中杂诗》：“古道修如蛇，枯杨秃如拳：晚山如橐驼，坐卧夕阳边。”把山峰比卧驼是以物拟物的贴切比喻，说的是静止状态，绝不是什么“继续进展”的“动作”。问题是：怎样把它写入“物质的画”呢？把山峰画得象一头骆驼么？画了山峰，又沿着它的外廓用虚线勾勒一头骆驼么？画一座大山，旁边添一头小骆驼，让读者来比较么？那都不成为山水画，而只是开玩笑的滑稽画③，因为滑稽手法常“把二分之一或四分之一相似转化为全部相等”(Die Komik verwandle Halbe-und Viertelsähnlichkeit in Gleichheiten)④。袁凯《海叟诗集》卷二《王叔明画〈云山图〉》：“初为乱石势已大，橐驼连峰马牛卧”；题画诗完全可以用比喻这样描写，所题的画

① 孟席尼(Menzini)语，转引自列奥巴迪(G.Leopardi)选《意大利诗文菁华录》(La Crestomazia italiana)，欧伯列(Hoepli)《经典丛书》本89页。

② 格利尔巴泽(F. Grillparzer)《日记》，罗勒德(E. Rollett)与骚涯(A.Sauer)合编《全集》第7册359页。

③ 或者是“超现实主义”的现代画。普拉兹(M.Praz)《美与怪》(Bellezza e Bizzaria)104页举了些例，像：把自行车画成牛头，车上把手是两只角；把女明星的脸画成一间屋子，嘴唇是沙发椅，鼻子是烟囱——末一个形象当然使我们想起崔涯《嘲李端端》：“鼻似烟窗耳似铛”。

④ 列普斯(T.Lipps)《滑稽与幽默》(Komik und Humor)27页。

里要眞是那种景象，就算不得«云山图»，至多只是«畜牧图»了！

这个道理，前人早懂得。狄德罗说，诗歌里可以写一个人给爱神射中了一箭，图画里只能画爱神向他张弓瞄准，因为诗歌所谓中了爱神的箭是个譬喻，若照样画出，画中人看来就象肉体受重伤了(ce n'est plus un homme percé d'un métaphore, mais un homme percé d'un trait réel apercoit)①。我在不是讲艺术的书里，意外地碰上相同的议论。倪元璐«倪文贞公文集»卷七«陈再唐<海天楼时艺>序»："画人貌人者，贵能发其河山龙凤之姿，而不失其顴面口目之器；苟使范山模水以为口目而施芭羽鳞鬐之形于其面，则非人矣！"汪日桢«湖雅»卷六："时适多蚊，因仿«山海经»说之云：'虫身而长喙，鸟翼而豹脚'。……设依此为图，必身如大蛹，有长喙，背上有二鸟翼，腹下有四豹脚，成一非虫非禽非兽之形，谁复知为蚊者！"十八世纪一部英国小说嘲笑画家死心眼把比喻照样画出(the ridiculous consequence of realizing the metaphors)，举了个例；«新约全书·马太福音»里说到责人严而对己恕的恶习，用了一个有名的比喻："只瞧见兄弟眼睛里的灰尘(mote)，不知道自己眼睛里有木杆(beam)"，有位画家就画一人眼里刺出长木梁，伸手去拔另一人眼里插的小稻草②。一句话，诗里一而二、二而一的比喻是不能画的；或者说，"画也画得就，只不象诗"。

四

«拉奥孔»所讲的画，主要指故事画(Pistoria)。那时候，故事画是公认为绘画中最高的一门，正如叙事的史诗是公认为文学

① 狄德罗«1761年画展»(Salon de 1761)，«全集»第10册111—2页。

② 格雷扶斯(Richard Graves)«宗教信仰里的吉诃德»(The Spiritual Quixote)第2卷第6章，台维斯(peter Davis)版第2册16页。

中最高的一体。文艺复兴以来的风尚一直如此，阿尔培 谛(L.B. Alberti)的权威著作《画论》(Della Pittura)就强调故事画是 画家最伟大、最尖端(grandissima, summa)的成品。一幅画只能画 出故事的一场情景，所以莱辛认为画家应当挑选整个“动作”里最耐寻味和想象的那“片刻”(Augenblick)，千万别画故事“顶点”的情景，因为一达顶点，情事的演展已到尽头，不能再“生发”(fruchtbar)了；那个“片刻”仿佛女人“怀着身孕”(Prägnant)，它包含从前种种，蕴蓄以后种种①。这可以说是把莱伯尼兹对感觉的普遍定义应用在文艺题材上；莱伯尼兹的 名 句 是：“现 在怀着未来的身孕，压着过去的负担”(Le Présent est gros de l'avenir et chargé du Passé)②。抽象地说，时间的每一片刻无不背上有负担而腹中有胚胎。在具体人生经验里，各个片刻却有不同的价值和意义；所负的担子或轻或重，或则求卸不能，或则欲舍不忍，所怀的胎儿有的尚未成熟，有的即可产生，有的恰如期望，有的大出意料。艺术家就根据这种种来挑选合适的情景。黑格尔讨论造形艺术时，更三称引莱辛所批驳的文格尔曼(Winckelmann)，只一笔带过莱辛，甚至讲拉奥孔那个 雕 像 时，还 不提莱辛的 名字③，但是把他的论点悄悄地采纳了。黑格尔也说，绘画不比诗歌，不能表达整个事件或情节的发展步骤，只能抓住一个“片刻”(Augenblick)，因此该挑选那集中前因和后果在一点里的景象 (in welchem das Vorgehende und Nachfolgende in einen Punkt zusammengedrängt ist)；譬如画打仗，就得画胜负可分而战斗尚酣的片刻④包孕最丰富的片刻是个很有用的概

① 《拉奥孔》第 8 章，28页；第16章，115—6 页；第19章，140页。参看席勒(Schiller)于1797年10月 2 日致歌德书论剧情 里 “包孕 性”(prägnant) 的片 刻(Moment)，见人民企业出版社(VEB)版 3 册本《席勒集》第 2 册255页。

② 莱伯尼兹(Leibniz)《悟性新论》(Nouveaux Essais sur l'Entendement)《序言》，盖尔哈德(C.J.Gerhardt)编《莱伯尼兹哲学著作》第 5 册48页。

③ 黑格尔《美学》(Aesthetik)，建设(Aufbau)出版社版703，705页。

④ 《美学》777页，参看869页。

念，后世美学家一般都接受了而加以心理学的说明①。这个概念不仅应用在故事画上，一位英国诗人论人物画，也说：画中人的容貌应当“包孕着”许多表情而只“生产出”一个表情 (Pregnant with many expressions but delivered of one)②。

画故事不要挑选顶点或最后景象的道理，中国古人也已了解。黄庭坚《豫章黄先生文集》卷二七《题摹〈燕郭尚父图〉》：“往时李伯时为余作李广夺胡儿马，挟儿南驰，取胡儿弓引满以拟追骑。观箭锋所直，发之，人马皆应弦也。伯时笑曰：‘使俗子为之，作箭中追骑矣。’余因此深悟画格。”看来唐人早“悟”这种“画格”。楼钥《攻媿集》卷七四《跋〈秦王独猎图〉》：“此《唐文皇独猎图》，唐小李将军之笔。……三马一豕，皆极奔骤；弓既引满而箭锋正与豕相直。岂山谷、龙眠俱未见此画耶?”李公麟对于富有包孕的片刻很有体会，只要看宋人关于他另一幅画《贤已图》的描写；岳珂《桯史》卷二：“博者五六人，方据一局投进。盆中五皆卢，而一犹旋转不已；一人俯盆疾呼，旁观者皆变色起立”（参看《二十年目睹之怪现状》第四五回里的白话改编）。避免“顶点”，让观者揣摹结局，这一切都由那颗旋转未定的骰子和那个俯盆狂喊的赌客体现出来。《独猎图》里的景象，结果可以断定，《贤已图》里的景象，结果不能断定；但是两者都面临决定性的片刻，悠然而止，留有“生发”余地。唐、宋两位姓李的大画家当然不会知道什么莱辛和黑格尔的；就象十九世纪初期英国木刻家比逸克(Thomas Bewick)，也未必看到、听到他们的理论，然而他也常用一个富于含意的情节来表达整个故事，暗示即将发生的悲剧(telling a story by suggestive detail, foreshadowing a tragedy)——一句话，他挑选那留有生发余地的“片刻”。

---

① 例如伏尔凯尔德(J. Volkelt)《美学系统》(System der Aesthetik)第1册146—7页。

② 泰勒(Henry Taylor)《自传》(Autobiography)第2册249页。

《四足动物通史》(General History of Quadrupeds)里有他一幅插图：草地上一个保姆在和一个男人依偎谈情；她管领的才能行走的小娃娃正使劲拉一匹小马的尾巴，那马回头怒目，举起后蹄；那娃子的妈满面惊惶，急急从门里跑出，但显然来不及了(but she can hardly be in time)①。这幅三吋阔两吋长的画假如给莱辛、黑格尔看见，准也会博得他们嘉许的。

这种"画格"是否成为造形艺术的常规，我不知道。我感兴趣的是，它可能而亦确曾成为文字艺术里一个有效的手法。诗文里的描叙是继续进展的，可以把整个"动作"原原本本、有头有尾地传达出来，不象绘画只限于事物同时并列的一片场面；但是它有时偏偏见首不见尾，紧临顶点，就收场落幕，让读者得之言外。换句话说，"富于包孕的片刻"那个原则，在文字艺术里同样可以应用。我接受莱辛的范围，只在叙事文学里举一两个熟悉的例子，不管抒情诗里的"含蓄"等等。

莱辛赞许过但丁《地狱》曲里描写饥饿的诗句②。整个《神曲》里有两行诗是一直公认为但丁风格的最好样品的，语约意远，"以最简的方法，获取最大的效果"(ottenere il maggiore effetto possibile coi minori mezzi possibili)③。一行就见于莱辛引的那一节，另一行更著名，是弗朗契斯卡(Francesca)回忆自己和保罗(Paolo)惨痛的恋爱史的末一句。她说和他同读传奇，渐渐彼此有情，后来读到传奇写一个角色为男女两人撮合，"那一天我们就不读下去了"(Quel giorno Piu non vi leggemmo avante)④她也讲不下去了；更确切地说，但丁自己不讲下去了。

① 兰恩(Andrew Lang)《书籍漫话》(The Library)第4章142—3页；这一章专讲插图，是多勃生(A.Dobson)写的。

② 《拉奥孔》第25章186页。

③ 吉乌斯谛(G.Giusti)《论〈地狱〉里两句诗》(Di due versi dell'Inferno)，《吉乌斯谛诗文选》欧伯利《经典丛书》本109页。

④ 《地狱》第5曲138行。

他在逼临男女两情相悦的顶点时，把话头切断，那必然的结局含而不露。这和黑格尔所举打仗的例子性质上完全符合，都是事势必然而事迹未著、事态已经成熟而事变正待发生。“富于包孕的片刻”不但指图画里箭锋相值的情景，也很适用于但丁诗里的手法。这个手法可在各种叙事文学里碰见，就象契诃夫的短篇小说。契诃夫有许多“以不了了之”的巧妙手法，其中之一是避免顶点，不到情事收场，先把故事结束，使人从他所讲的情事里寻味出他未讲的余事或后事。举选本常收的《一个带狗的女人》为例。一个中年男人和一个年轻女人相好，自觉生平初次领略爱情的甜味。但是他家里有老婆和孩子，只好偸情幽会，不能称心欢聚，那女孩子因此很感委屈，呕气哭了一场。他也明白长此下去，终非了局，得找个妥善办法。于是两口儿仔细商量：“解决的办法看来一会儿就可以商量出来，辉煌的新生活就可以开始。他们俩都认识前路漫漫，险阻艰难还刚起头呢。”①是事情顶点的端倪么？也已经是故事的末尾了！一对情人在密室里打主意的场面，正是所谓“富于包孕的片刻”。至于他们究竟“商量”出什么“办法”，读者从人物的性格和处境自去推断，作者不花费笔墨。

我见到的古代中国文评，似乎金圣叹的书里最着重这种叙事法。《贯华堂第六才子书》卷二《读法》第一六则：“文章最妙，是目注此处，却不便写，却去远远处发来。迤逦写到将至时，便且住。却重去远远处更端再发来，再迤逦又写到将至时，便又且住。如是更端数番，皆去远远处发来，迤逦写到将至时，即便住，更不复写目所注处，使人自于文外瞥然亲见。《西厢记》纯是此一方法，《左传》、《史记》亦纯是此一方法”；卷八：“费却无数笔墨，只为妙处；乃既至妙处，即笔墨却停。”他的评点使我们悟到“富于包孕的片刻”不仅适用于短篇故事的终结，而且也

① 迦纳德(Constance Garnett)英译《契诃夫小说选》26页。

适用于长篇小说的过接。章回小说的公式“欲知后事如何，且听下回分解”，是要保持读者的好奇心，不让他注意力松懈。填满这公式有各种花样，此地只讲一种。《水浒》第七回林冲充军，一路受尽磨折，进了野猪林，薛霸把他捆在树上，举起水火棍劈将来，“毕竟林冲性命如何，且听下回分解”。这符合“富于包孕的片刻”的道理。野猪林的场面构成了一幅绝好的故事画：一人缚在树上，一人举棍欲打，一人旁观，而树后一个雄伟的和尚挥杖冲出；好些“绣像”本《水浒》里也正是那样画的。这和《秦王独猎图》、《四足动物史》插图等一脉相通，都描摹了顶点前危机即发的刹那。清代章回小说家巧妙地运用“欲知后事，且听下回”的惯套，以博取艺术效果，自己直认不讳。例如《儿女英雄传》第六回声明“这是说书的一点儿鼓噪”；《野叟曝言》第五、第一〇六、第一二九、第一三九回《总评》都讲“回末起势”，比于钱起《湘灵鼓瑟》诗以“曲终人不见，江上数峰青”作结。“富于包孕的片刻”也常是“鼓噪”、“回末起势”的一种方式。章学诚《文史通义》外篇一《史篇别录例议》：“委巷小说、流俗传奇每于篇之将终，必曰：‘要知后事如何，且听下回分解’，此诚搢绅先生鄙弃勿道者矣。而推原所受，何莫非‘事具某篇’作俑欤？”这是门面之谈。“事具某篇”是顺便提到了某桩事而不去讲它。“欲知后事如何，且听下回分解”有三种情形：一、讲完了某桩事，准备讲另一桩事；二、某桩事讲到煞尾，忽然不讲完；三、某桩事讲个开头，忽然不讲下去。第一种象《水浒》第三回长老教鲁智深下山“投一个去处安身”，赠他“四句偈言”：“毕竟真长老与智深说出甚言语来，且听下回分解。”第二种象上面所举野猪林的情景。第三种象第二回鲁达在人丛中听榜文，背后一人拦腰抱住叫“张大哥！”，扯离了十字街口，“毕竟扯住鲁提辖的是甚人，且听下回分解”。第二、三种都制造紧张局势（cliff-hanging），第一种只搭桥接笋（bridging）。“事具某篇”既非过渡，又不紧张，只是交代或许诺一下，仿佛说：“改日再谈罢！”

(but that is another story)，在修辞效果上不能相提并论。

附带说一下，"欲知后事如何，且听(看)下回分解"显然在长篇故事里普遍运用，并不限于中国章回小说。例如乔治·桑(George Sand)就称赏大仲马和欧仁·修两人能在每章收结处来一个奇峰突起，使读者心痒情急，热锅上蚂蚁似的要知后事(l'art de finir un chapitre sur une péripétie intéressante, qui devait tenir le lecteur en haleine, dans l'attente de la curiosité ou de l'inquiétude)①。十九世纪德国小说家鲁德维希在理论著作里认真分析了制造紧张的技巧，其中之一是"刺激好奇心的紧张"(die Spannung der Neugierde)，使读者心口相问："出了什么事儿呀？谁碰上了呀？他的吉凶怎样呀？"等等(Was geschiet? Wen betrifft es? Wie ist er?)②。这种手法惯见于文艺复兴时的民间说唱(cantastorie)以至长篇叙事诗，并且推广到剧本里。例如亚理奥斯多在他那首使笔如舌、逸趣横生的长诗里，往往写到紧要关头，就把一篇结束，说，"请让我歇一下嗓子，然后再讲来由"；"您如爱听故事，下面接着还有一篇"；"我话讲到这里，您如愿知后文，下次奉告"等等(Poi vi diro, signor, che ne fu causa,/ch'avro fatto al cantar debita Pausa;quel che ne l'altro canto ho da seguire,/se grata vi sarà l'istoria udire;Ma differisco un'altra volta a dire/quel che segui, se mi vorrete udire)③。高乃伊说，在五幕剧里，前四幕

---

① 转引自卜米埃(J.Pommier)《文评和文学史里的问题》(Questions de Critique et d'Histoire littéraire)88页。参看维尼(A.de Vigny)小说《士兵生活的委屈和伟大》(Servitude et Grandeur militaires)第2部10章对这种手法(faire des surprises et faire attendre)的嘲笑，《全集》《七星(la Pléiade)丛书》版第2册591页。

② 鲁德维希(Otto Ludwig)《小说研究》(Die Romanstudien)，斯德恩(A. Stern)编《全集》第6册104页。

③ 亚理奥斯多(Ariosto)《奥兰都的疯狂》(Orlando furioso)第8篇77节，第5篇92节，第11篇83节，欧伯利《经典丛书》本25，43，102页。

每一幕的落幕时必须使观众期待着下一幕里的后事(il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui doive se faire dans celui qui le suit)①。这种手法仿佛“引而不发跃如也”或“盘马弯弓惜不发”，通俗文娱“说书”、“评弹”等长期使用它，无锡、苏州乡谈所谓“卖关子”。《水浒》第五〇回白秀英“唱到务头”，白玉乔“按喝”道：“我儿且回一回，……且走一遭，看官都待赏你”；蒋士铨《忠雅堂诗集》卷八《京师乐府词》之三《象声》：“语入妙时却停止，事当急处偏回翔；众心未餍钱乱撒；残局请终势更张”写的就是它。十九世纪英国小说里的一部小小经典也写波斯“说话人”讲故事到紧急关头，便停下来(made a pause when the catastrophe drew near)，说：“列位贵人听客，请打开钱包罢！”(Now, my noble hearers, open your purses)②。莱辛讲“富于包孕的片刻”，虽然是专为造形艺术说法，但无意中也为文字艺术提供了一个有用的概念。“务头”、“急处”、“关子”往往正是莱辛、席勒、黑格尔所理解的“富于包孕的片刻”。

五

一个善于刻画景物的近代英国诗人写信给朋友说，莱辛讲诗里不该有画，“那是撒谎，该死的撒谎！”(a damned lie)③。这表示《拉奥孔》并没有变为陈腐的古董，它在百余年后，还会引起作家那么激烈的反应。莱辛承认诗歌和绘画各有独到，而诗歌的

① 高乃伊(Corneille)《剧论》(Discours sur le Poème dramatique)第3篇，《全集》勒非勿尔(Lefévre)版第12册117页。

② 莫利阿(J.Morier)《伊斯巴汉的哈吉巴巴》(Hajii Baba of Ispahan)第11章，《世界经典丛书》(The World's Classics)本70-1页。

③ 阿卜德(C.C.Abbott)编《霍普金斯与狄克通信集》(The Correspondence of G.M.Hopkins and R.W.Dixon)61页。

表现面比绘画的“愈加广阔”①。假如上面提出的两点有些道理，那末诗歌的表现面比莱辛所想的还要广阔一些。当然，也许并非诗歌广阔，而是我自己偏狭，偏袒、偏向着它。

（原载《旧文四篇》）

① 《拉奥孔》第6章，58页；第8章，77又79页。

通　感

钱钟书

中国诗文有一种描写手法，古代批评家和修辞学家似乎都没有拈出。

宋祁《玉楼春》词有句名句："红杏枝头春意闹。"李渔《笠翁余集》卷八《窥词管见》第七则别抒己见，加以嘲笑："此语殊难著解。争斗有声之谓'闹'；桃李'争春'则有之，红杏'闹春'，余实未之见也。'闹'字可用，则'炒'字、'斗'字、'打'字皆可用矣！"李渔同时人方中通《续陪》卷四《与张维四》那封信全是驳斥李渔的，虽然没有提名道姓；有一节引了"红杏'闹春'实未之见"等话，接着说："试举'寺多红叶烧人眼，地足青苔染马蹄'之句，谓'烧'字粗俗，红叶非火，不能烧人，可也。然而句中有眼，非一'烧'字，不能形容其红之多，犹之非一'闹'字，不能形容其杏之红耳。诗词中有理外之理，岂同时文之理、讲书之理乎？"也并未把那个"理"讲出来。苏轼少作《夜行观星》有一句："小星闹若沸"，纪昀《评点苏诗》卷二在句旁抹了一道墨杠子，加批："似流星"；这表示他不懂苏轼那句，以为它象司空图《司空表圣文集》卷四《绝麟集述》："亦犹小星将坠，则芒焰骤作，且有声曳其后。"宋人诗文里常把"闹"字来形容无"声"的景色，李、方、纪三人不免少见多怪。例如晏几道《临江仙》："风吹梅蕊闹，雨细杏花香"；毛滂《浣溪纱》："水北烟寒雪似梅，水南梅闹雪千堆"；黄庭坚《次韵公秉、子由十六夜忆清虚》："车驰马骤灯方闹，地静人闲月自妍"，又《奉和王世弼寄上七兄先生》："寒窗穿碧疏，润

础闹苍藓”；陈与义《简斋诗集》卷二二《舟抵华容县夜赋》：“三更萤火闹，万里天河横”；陆游《剑南诗稿》卷七五《开岁屡作雨不成，正月二十六日夜乃得雨，明日游家圃有赋》：“百草吹香蝴蝶闹，一溪涨绿鹭鹚闲”；范成大《石湖诗集》卷二〇《立秋后二日泛舟越来溪》之一：“行入闹荷无水面，红莲沉醉白莲酣”；马子严《阮郎归》：“翻腾妆束闹苏堤，留春春怎知”（《全宋词》二〇七〇页）；赵孟坚《彝斋文编》卷二《康〔节之〕不领此〔墨梅〕诗，有许梅谷者，仍求又赋长律》：“闹处相挨如有意，静中背立见无聊”；释仲仁《梅谱·口诀》：“闹处莫闹，闲处莫闲，老嫩依法，新旧分年”（《佩文斋书画谱》卷一四）。从这些例子来看，方中通说“闹”字“形容其杏之红”，还不够确切；应当说：“形容其花之盛（繁）”。“闹”字是把事物无声的姿态说成好象有声音的波动，仿佛在视觉里获得了听觉的感受。马子严那句词可以和另一南宋人也写西湖春游的一句诗来对比——陈造《江湖长翁文集》卷一八《都下春日》：“付与笙歌三万指，平分彩舫聒湖山。”“聒”是说“笙歌”，指耳闻的嘈嘈切切、应接不暇的声响；“闹”是说“妆束”，指眼见的花花绿绿、应接不暇的景象。“聒”和“闹”这两个同义字在马词和陈诗里应用在绝然不同的两种感觉上。这句里的“闹”就相当于“闹妆”的“闹”，也恰象西方语言常把“大声叫吵的”、“呼然作响的”（loud, criard, chiassoso, knall）等形容词来称太鲜明或强烈的颜色。用心理学或语言学的术语来说，宋祁的词句和苏轼的诗句都是“通感”（synaesthesia）或“感觉挪移”的例子。

在日常经验里，视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能的领域可以不分界限。颜色似乎会有温度，声音似乎会有形象，冷暖似乎会有重量，气味似乎会有锋芒。诸如此类在普通语言里经常出现。譬如我们说“光亮”，也说“响亮”，把形容光辉的“亮”字转移到声响上去，就仿佛视觉和听觉在这一点上无分彼此。又譬如“热闹”和“冷静”那两个成语也表示“热”和“闹”、“冷”和“静”在感

觉上有通同一气之处，牢牢结合在一起；因此范成大《石湖诗集》卷二九《亲邻招集，强往即归》可以来一个翻案："已觉笙歌无暖热，仍怜风月太清寒。"我们说红颜色比较"温暖"而绿色比较"寒冷"——只要看"暖红"、"寒碧"那两个诗词套语，也属于这类。培根曾说，音乐声调摇曳（the quavering upon a stop in music）和光芒在水面浮动（the playing of light upon water）完全相同，"那不仅是比喻（similitudes），而是大自然在不同事物上所印下的相同的脚迹"（the same footsteps of nature, treading or printing upon several subjects or matters）①。那可以算是哲学家对通感的巧妙的描写。

通感的各种现象里，最早引起注意的也许是视觉和触觉向听觉里的挪移。亚理士多德的心理学著作里已说：声音有"尖锐"（sharp）和"钝重"（heavy）之分，那是比拟着触觉而来（used by analogy from the sense of touch），因为听觉和触觉有类似处②。我们的《礼记·乐记》有一节极美妙的文章，把听觉和视觉拍合。"故歌者，上如抗，下如队，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠"；孔颖达《礼记正义》对这节文章的主旨作了扼要的解释："声音感动于人，令人心想其形状如此。"《诗·关雎·序》："声成文，谓之音"；孔颖达《毛诗正义》："使五声为曲，似五色成文。"《左传》襄公二九年季札论乐："为之歌《大雅》，曰：'曲而有直体'"；杜预《注》："论其声。"这些都眞是"以耳为目"了！比孔颖达讲得更简明、而且有《乐记》本文里那种比喻的，是《全后汉文》卷一八马融《长笛赋》："尔乃听声类形，状似流水，又象飞鸿。"《文心雕龙·比兴》历举"以声比心"、"以响比辩"等等，还向《长笛赋》里去找例证，却当面错过了马融自己

① 培根（Bacon）《学术的进展》（Advancement of Learning）第2卷第5章，《人人丛书》(Everyman's Lib.）本87页。

② 《心灵论》（De Anima）第2卷第8章，罗勃本115页。

说的"听声类形"。《乐记》里一串体贴入微的"类形",比起后世传诵的白居易《琵琶行》那一节,要添一层曲折。"大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语,嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘;间关莺语花底滑,幽咽泉流冰下难";只是把各种事物发出的声息——雨声、私语声、珠落玉盘声、鸟声、泉声——来比方"嘈嘈"、"切切"的琵琶声,并非说琵琶的小弦、大弦各种声音"令人心想"这样和那样事物的"形状"。换句话说,白居易只是从听觉联系到听觉,并非把听觉沟通于视觉。《乐记》的"端如贯珠"是说歌声仿佛具有珠子的"形状",又圆满又光润,构成了视觉兼触觉里的印象。近代西洋钢琴教科书里就常说"珠子般"(perlé)的音调,作家还创造了"珠子化"这样一个新词来形容嗓子(une voix qui s'éperle)①,或者这样形容鸟鸣:"一群云雀儿明快流利地咕咕呱呱,在天空里撒开了一颗颗珠子"(Le allodole sgranavano nel cielo le perle del loro limpido gorgheggio)②。"大珠小珠落玉盘"是说珠玉相触那种清而软的声音,不是说"明珠走盘"那种圆转滑溜的"形状",因为紧接就说这些大大小小的声音并非全象莺语一般的"滑"顺,也有象冰下泉流一般的艰"难"咽涩的。白居易另一首诗《和令狐仆射小饮听阮咸》:"落盘珠历历",韦应物《五弦行》:"古刀幽磬初相触,千珠贯断落寒玉",同样从听觉联系到听觉。元稹《元氏长庆集》卷二七《善歌如贯珠赋》就不同了:"美绵绵而不绝,状累累以相成。……吟断章而离离若间,引妙啭而一一皆圆。小大虽伦,离朱视之而不见;唱和相续,师乙美之而谓连。……仿佛成像,玲珑构虚。……清而且圆,直而不散,方同累丸之重叠,岂比沉泉之撩乱。……

---

① 布吕诺(C.Bruneau)《法国语言小史》(Petite Histoire de la Langue francaise)第2册198页。

② 贝利(F.Perri)句,见普罗文扎尔(D.Provenzal)编《形象词典》(Dizionario delle Immagini)23页引;参看同书138页(D'Annunzio)、746页(Gentucca)、944页(Mazzoni,Paolieri)相类的引语。

似是而非，赋《湛露》则方惊缀冕；有声无实，歌《芳树》而空想垂珠。”这才是“心想形状”的绝好申说①。又如李颀《听董丈弹胡笳》：“空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴”，或韩愈《听颖师弹琴》：“浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬……跻攀分寸不可上，失势一落千丈强”，也是“心想形状如此”。“听声类形”，“成像构虚”符合《乐记》的手法。“跻攀分寸不可上，失势一落千丈强”，可以和“上如抗，下如坠”印证。

好些描写通感的词句都直接采用了日常生活里表达这种经验的习惯语言。象贾岛《客思》：“促织声尖尖似针”或《牡丹亭·惊梦》：“呖呖莺歌溜的圆”，把“尖”字和“圆”字形容声音，就是根据日常语言。王维《过青溪水作》：“色静深松里”或刘长卿《秋日登吴公台上寺远眺》：“寒磬满空林”和杜牧《阿房宫赋》：“歌台暖响”，把听觉上的“静”字来描写深净的水色，温度感觉上的“寒”、“暖”字来描写清远的磬声和喧繁的乐声，也和通常语言很接近，“暖响”不过是“热闹”的文言。诗人对事物往往突破了一般经验的感受，有更深细的体会，因此也需要推敲出一些新奇的字法，象前面所举宋祁、苏轼的两句。再补充一些例子。

陆机《拟西北有高楼》：“佳人抚琴瑟，纤手清且闲；芳气随风结，哀响馥若兰。”《全梁诗》卷七庾肩吾《八关斋夜赋四城门第一赋

① 这可以帮助我们了解李贺的修辞。《恼公》：“歌声春草露，门掩杏花丛，”上句正是说“善歌如贯珠”。歌如珠，露如珠（例如唐太宗《圣教序》：“仙露明珠，讵能方其朗润”，白居易《暮江吟》：“可怜九月初三夜，露似真珠月似弓”），两者都是词章套语。李贺化臭腐为神奇，来一下推移(transference)：“歌如珠，露如珠，所以歌如露”；恰象元稹的《赋》里提到《湛露》。形象思维里惯用的这种推移法，在逻辑思维里是认为不精确的；《吕氏春秋·察传》早说：“故狗似玃，玃似母猴，母猴似人，人之与狗则远矣。”参看《墨子·小取》论“推”，刘昼《刘子·审名》，罗斯达尼（A.Rostagni）《亚理士多德〈诗学〉：导言·本文·论释》（Poetica：Introduzione Testo e Commento）第2版《导言》78—9页论“科学的三段论”（sillogismo scientifico）和文学的“形象简化二段论”（entimema immaginativo e sensitivo）。

韵》："已同白驹去，复类红花热。"韦应物《游开元精舍》："绿阴生昼静，孤花表春余。"孟郊《秋怀》之一二："商气洗声瘦，晚阴驱景劳。"李贺《胡蝶飞》："杨花扑帐春云热，龟甲屏风醉眼纈"；《天上谣》："天河夜转漂回星，银浦流云学水声。"刘驾《秋夕》："促织灯下吟，灯光冷于水。"杨万里《诚斋集》卷三《又和二绝句》："剪剪轻风未是轻，犹吹花片作红声"；卷一七《过单竹洋径》："乔木与修竹，相招为茂林，无风生翠寒，未夕起素阴。"王灼《虞美人》："枝头便觉层层好，信是花相恼，觥船一醉百分空，拚了如今醉倒闹香中"（《全宋词》一〇三四页，参看《全金诗》卷二七庞铸《花下》："若为常作庄周梦，飞向幽芳闹处栖"）。吳潜《满江红》："数本菊，香能劲；数朵桂，香尤胜"（《全宋词》二七二六页）。方岳《烛影摇红·立春日柬高內翰》："笑语谁家帘幕，镂冰丝红纷绿闹"（《全宋词》二八四八页）。《永乐大典》卷三五七九《村》字引《冯大师集黃沙村》："残照背人山影黑，乾风随马竹声焦"；卷五三四五《潮》字引林东美《西湖亭》："避人幽鸟声如剪，隔岸奇花色欲燃"（参看庾信《奉和赵王<隐士>》："野鸟繁弦啭。山花焰火然"；《全宋词》二四〇页卢祖皋《清平乐》："柳边深院，燕语明如剪"）。贾唯孝《登螺峰四顾亭》："雨过树头云气湿，风来花底鸟声香"（《明诗纪事》戊签卷二二）。阮大铖《咏怀堂诗集》卷三《秋夕平等庵》："视听一归月，幽喧莫辨心"（参看王贞仪《德风亭初集》卷三《听月亭记》）；《外集·辛巳诗》卷上《张兆苏移酌根遂宅》之一："香声喧橘柚，星气满蒿莱。"李世熊《寒支初集》卷一《剑浦陆发次林守一》："月凉梦破鸡声白，枫霁烟醒鸟话红。"严遂成《海珊诗钞》卷五《满城道中》："风随柳转声皆绿，麦受尘欺色易黃。"黃景仁《两当轩全集》卷一九《醉花阴·夏夜》："隔竹拥珠帘，几个明星切切如私语。"黎简《五百四峰草堂诗钞》卷一八《春游寄正夫》："鸟抛软语丸丸落，雨翼新风汎汎凉。"

按逻辑思维，五官各有所司，不兼差也不越职。《公孙龙子·坚白论》早说："视不得其所坚，而得其所白者，无坚也。拊不得

其所白，而得其所坚者，无白也。……目不能坚，手不能白”；就是说，触觉和视觉是河水不犯井水的。陆机《演连珠》也说："臣闻目无尝音之察，耳无照景之神”；然而上面引他自己那几句诗所写的却明明是“鼻有尝音之察，耳有嗅息之神”了！声音不但会有气味——“哀响馥”、“鸟声香”，而且会有颜色——“红声”、“鸡声白”、“声皆绿”。“香”不但能“闹”，而且能“劲”。流云“学声”，绿阴“生静”。花色和竹声都可以有温度："热”、“欲燃”、“焦”。鸟语有时快如“剪”，有时软如“丸”；“鸟抛软语丸丸落”和前引意大利作家说云雀的歌喉“撒开一颗颗珠子”，简直同声相应。看月兼而“听月”，看星也觉“私语”。五官感觉真算得有无互通，彼此相生了。只要把“镂冰絲红纷绿闹”和“裁红晕碧，巧助春情”（欧阳詹《欧阳先生文集》卷一《春盘赋》题下注韵脚）比较，或把“小星闹如沸”、“明星切切如私语”和“星如撒沙出，争头事光大”（卢仝《月蚀诗》）比较，立刻看出虽然事物的景象是相近或相同的，而描写的方法很有差别。一个只写视觉范围里的固有印象，一个是写视觉超越了本身的局限而领会到听觉里的印象。现代读者可能把孟郊的“商气洗声瘦”当作“郊寒岛瘦”特殊风格的一例，而古人一般都熟悉《六经》，就也许不觉得它多么奇创。声音有肥有瘦，是儒家音乐理论的惯语；《礼记·乐记》："肉好顺成和动之音作”，郑玄注："‘肉’，肥也”，又："曲直繁瘠，廉肉节奏”，孔颖达疏："‘瘠’谓省约，……‘肉’谓肥满”（《荀子·乐论篇》作“繁省”）。这和《乐记》另一处："广则容奸，狭则思欲”，郑玄注："‘广’谓声缓，‘狭’谓声急”，把时间上的迟速听成空间上的大小，都是“听声类形”的古例。

通感在西洋诗文里很早出现。奇怪的是，亚理士多德虽在《心灵论》里提到通感，而在《修词学》里却只字不谈。古希腊诗人和戏剧家的作品里的这类词句不算少①，例如荷马那句使一切翻

① 详见斯丹福（W.B.Stanford）《希腊比喻》（Greek Metaphor）47—62页。

译者搔首搁笔的诗:"象知了坐在森林中一棵树上，倾泻下百合花也似的声音"(Like unto cicalas that in a forest sit upon a tree and pour forth their lily-like voice)①。十六、十七世纪欧洲的"奇崛(Baroque)诗派"爱用感觉移借的手法②；十九世纪前期浪漫主义诗人也经常运用，而十九世纪末叶象征主义诗人大用特用，滥用乱用，几乎使通感成为象征派诗歌在风格上的标志(der Stilzug,den wir Synaesthese nennen,und der typisch ist für den Symbolismus)③。象约翰·唐的诗："一阵响亮的香味迎着你父亲的鼻子叫唤"(A loud perfume……cryed/even at thy father's nose),④也和我们诗人的"闹香"、"香声喧"、"幽芳闹"差不多；巴斯古立的名句："碧空里一簇星星啧啧喳喳象小鸡儿似的走动"(La Chioccetta per l'aia azzurra/va col suo pigoliò di stelle)⑤，和"小星闹如沸"固然相近，和"几个明星，切切如私语"，更切合了。

欧洲象征诗派还向宗教里的神秘主义去找这种手法的理论根据⑥。十八世纪的神秘主义者圣·马丁(Saint-Martin)说自己"听见发声的花朵，看见发光的音调"(I heard flowers that sounded and saw notes that shone)⑦。同样，我们的道家和佛

---

① 《伊里亚诗》第3卷第152行，罗勃《古典丛书》本上册129页。

② 费莱罗(G.G.Ferrero)选注《马利诺及其同派诗选》(Marino ei Marinisti)《导言》12页。

③ 凯塞(W.Kayser)《欧洲的象征主义》，见所著《讲学旅行》(Die Vortragsreise)301页。

④ 唐(Donne)《香味》(The Perfume)，《诗集》牛津版76页。

⑤ 巴斯古立(Pascoli)《夜里的素馨花》(Il Gelsomino notturno)，《全集》蒙达多利(Mondadori)版1058页。意大利诗文里常把"闹哄哄"之类的字(rumore, ronzio)形容繁星，参看《形象词典》875(Greppi)、876(Moscardelli)、879(Ceccardi)页。

⑥ 参看谢吕斯(R.B.Chèrix)《〈恶之花〉诠释》(Commentaire des "Fleurs du Mal")31—36页引神秘主义有关通感的一些理论。

⑦ 转引自恩德希尔(E.Underhill)《神秘主义》(Mysticism)第12版7页。

家追求神秘经验，也要把各种感觉打成一片，混作一团①。道家象《列子·黄帝篇》："眼如耳，耳如鼻，鼻如口，无不同也，心凝形释"；又《仲尼篇》："老聃之弟子有亢仓子者，得聃之道，能以耳视而目听"，张湛注："夫形质者，心智之室宇，耳目者，视听之戶牖。神苟彻焉，则视听不因戶牖，照察不阂墙壁耳。"释书里讲这种经验的更多，从文人中最流行的佛经和禅宗语录各举一例。《大佛顶首楞严经》卷四之五："由是六根互相为用。阿难，汝岂不知今此会中，阿那律陀无目而见，跋难陀龙无耳而听，殑伽神女非鼻闻香，骄梵钵提异舌知味，舜若多神无身觉触"（参看《成唯识论》卷四："如诸佛等，于境自在，诸根互用。"）；释晓莹《罗湖野录》卷一空室道人《死心禅师赞》："耳中见色，眼里闻声。"

"观世音菩萨"这个称号，唐初释玄奘早驳斥为"讹误"译名（《大唐西域记》卷三"石窣堵波西渡大河"条小注）；可是后世沿用不改，和尚以及文人们还望文生义，借通感的道理来解释。释惠洪《石门文字禅》卷一八《泗州院栴檀白衣观音赞》："龙本无耳闻以神，蛇亦无耳闻以眼，牛无耳故闻以鼻，蝼蚁无耳闻以身，六根互用乃如此！"；尤侗《西堂外集·艮斋续说》卷一〇："予有赞云：'音从闻入，而作观观；耳目互治，以度众难'"；许善长《碧声吟馆谈麈》卷二："'音'亦可'观'，方信聪明无二用。"和尚做诗，当然爱来这一套；例如今释澹归《遍行堂集》卷一三《南韶杂诗》之二三："两地发鼓钟，子夜挟一我；眼声才欲合，耳色忽已破"；又如释苍雪《南来堂诗集》卷四《杂树林百八首》之五八："月下听寒钟，钟边望明月，是月和钟声？是钟和月色？"明、清诗人也往往应用释、道的理论，作出"照察不阂墙壁"、"六根互相为用"的词句。张羽《静居集》卷一《听香亭》："人皆待三嗅，余独爱以耳"；李慈铭《白华绛跗阁诗》卷巳《叔云为余画湖南山桃花小景》："山气花香无着处，今朝来向画中听"；那就是"非鼻闻香"（参

① 详见《管锥编·列子》卷论《黄帝篇》。

看郭麟《灵芬馆杂著》续编卷三《听香图记》)。钟惺《隐秀轩诗》黃集二《夜》："戏拈生灭后，静阅寂喧音"，那就是"音亦可观"，只因为平仄关系，把"观"字换成"阅"字罢了。

美国诗人庞特（Ezra Pound）看见日文（就是中文)"闻"字从"耳"，就把"闻香"解释为"听香"（listening to incense），大加赞赏；近来一位学者驳斥了他的穿凿附会，指出"闻香"的"闻"字正是鼻子的嗅觉①。中国的文字学家阮元《研经室一集》卷一《释磬》早说过："古人鼻之所得、耳之所得，皆可借声闻以概之。"②我们不能责望那位诗人懂得中国的"小学"，但是他大可不必付出了误解日文（也就是中文）的代价，到东方语文里来猎奇，因为香气和声音的通感在欧洲文学里自有传统。不过，他这个错误倒也不失为所谓"一个好运气的错误"(a happy mistake)，因为"听香"这个词儿碰巧在中国文学里是有六百多年来历的，虽然来头不算很大。

（原载《旧文四篇》）

① 迈纳（E.Miner）《英美文学里的日本传统》(The Japanese Tradition in British and American Literature) 134页。

② 参看《管锥编·全三国文》卷论王广《子贡画像赞》。

诗 可 以 怨

钱 钟 书

到日本来讲学，是很大胆的举动。就算一个中国学者来讲他的本国学问，他虽然不必通身是胆，也得有斗大的胆。理由很明白简单。日本对中国文化各个方面的卓越研究，是世界公认的；通晓日语的中国学者也满心钦佩和虚心采用你们的成果，深知道要讲一些值得向各位请教的新鲜东西，实在不是轻易的事。我是日语的文盲，面对着贵国“汉学”或“支那学”的丰富宝库，就像一个既不懂号码锁，又没有开撬工具的穷光棍，瞧着大保险箱，只好眼睁睁地发愣。但是，盲目无知往往是勇气的源泉。意大利有一句嘲笑人的惯语，说“他发明了雨伞”（ha inventato l'ombrello）。据说有那么一个穷乡僻壤的土包子，一天在路上走，忽然下起小雨来了，他凑巧拿着一根棒和一方布，人急智生，把棒撑了布，遮住头顶，居然到家没有淋得像落汤鸡。他自我欣赏之余，也觉得对人类作出了贡献，应该公诸于世。他风闻城里有一个“发明品注册专利局”，就兴冲冲拿棍连布，赶进城去，到那局里报告和表演他的新发明。局里的职员听他说明来意，哈哈大笑，拿出一把雨伞来，让他看个仔细。我今天就仿佛那个上注册局去的乡下佬，孤陋寡闻，没见识过雨伞。不过，在找不到屋檐下去借躲雨点的时候，棒撑着布也还不失为自力应急的一种有效办法。

---

* 1980年11月20日在日本早稻田大学文学教授恳谈会上讲稿，1981年1月在《文学评论》上发表。收入本书时作者作了一些增补和改动，这是改定本。

尼采曾把母鸡下蛋的啼叫和诗人的歌唱相提并论，说都是“痛苦使然”(Der Schmerz macht Huhner und Dichter gackern)①。这个家常而生动的比拟也恰恰符合中国文艺传统里一个流行的意见：苦痛比快乐更能产生诗歌，好诗主要是不愉快、苦恼或“穷愁”的表现和发泄。这个意见在中国古代不但是诗文理论里的常谈，而且成为写作实践里的套板。因此，我们惯见熟闻，习而相忘，沒有把它当作中国文评里的一个重要概念而提示出来。我下面也只举一些最平常的例来说明。

«论语·阳货»讲：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”；“怨”只是四个作用里的一个，而且是末了一个。«诗·大序»并举“治世之音安以乐”、“乱世之音怨以怒”、“亡国之音哀以思”，沒有侧重或倾向那一种“音”。«汉书·艺文志»申说“诗言志”，也不偏不倚：“故哀乐之心感，而歌咏之声发。”司马迁也许是最早不两面兼顾的人。«报任少卿书»和«史记·自序»历数古来的大著作，指出有的是坐了牢写的，有的是贬了官写的，有的是落了难写的，有的是身体残废后写的；一句话，都是遭贫困、疾病、甚至刑罚磨折的倒霉人的产物。他把«周易»打头，«诗三百篇»收梢，总结说：“大抵圣贤发愤之所为作也”，还补充一句：“此人皆意有所郁结。”那就是撇开了“乐”，只强调«诗»的“怨”或“哀”了；作«诗»者都是“有所郁结”的伤心不得志之士，诗歌也“大抵”是“发愤”的叹息或呼喊了，陈子龙曾引用“皆圣贤发愤之所为作”那句话，为它阐明了一下：“我观于«诗»，虽颂皆刺也——时衰而思古之盛王”(«陈忠裕全集»卷二一«诗论»)。颂扬过去正表示对现在不满，因此，«三百篇»里有些表面上的赞歌只是骨子里的怨诗了。附带可以一提，拥护“经义”而反对“文华”的郑覃，苦劝唐文宗不要溺爱“章句小道”，说：“夫

① «札拉图斯脱拉如是说»(Also sprach Zarathustra)第四部第13章，许来许太(K.Schlechta)编«尼采集»(1955)第2册527页。

《诗》之雅、颂，皆下刺上所为，非上化下而作”（《旧唐书·郑覃传》），虽然是别有用心的谗言，而早已是“虽颂皆刺”的主张了。《公羊传》宣公十五年“初税亩”节里“什一行而颂声作矣”一句下，何休的《解诂》也很耐寻味。“太平歌颂之声，帝王之高致也。……独言‘颂声作’者，民以食为本也。……男女有所怨恨，相从而歌：饥者歌其食，劳者歌其事。”《传》文明明只讲“颂声”，《解诂》补上“怨恨而歌”，已近似横生枝节了；不仅如此，它还说一切“歌”都出于“有所怨恨”，把发端的“太平歌颂之声”冷搁在脑后。陈子龙认为“颂”是转弯抹角的“刺”；何休仿佛先遵照《传》文交代了高谈空论，然后根据经验补充了眞况实话：“太平歌颂之声”那种“高致”只是史书上的理想或空想，而“饥者”、“劳者”的“怨恨而歌”才是生活里的事实。何、陈两说相辅相成。中国成语里似乎反映了这个情况。乐府古辞《悲歌行》：“悲歌可以当泣，远望可以当归”，从此“长歌当哭”是常用的词句；但是相应的“长歌当笑”那类说法却不经见，尽管有人冒李白的大牌子，作了《笑歌行》。“笑吟吟”的“吟”字并不等同于“新诗改罢自长吟”的“吟”字。

司马迁的意见，刘勰曾涉及一下，还用了一个巧妙的譬喻。《文心雕龙·才略》讲到冯衍：“敬通雅好辞说，而坎壈盛世；《显志》、《自序》亦蚌病成珠矣。”就是说他那两篇文章是“郁结”、“发愤”的结果。刘勰淡淡带过，语气不像司马迁那样强烈，而且专说一个人，并未扩大化。“病”是苦痛或烦恼的泛指，不限于司马迁所说“左邱失明”那种肉体上的害病，也兼及“坎壈”之类精神上的受罪，《楚辞·九辩》所说：“坎壈兮贫士失职而志不平。”北朝有个姓刘的人也认为困苦能够激发才华，一口气用了四个比喻，其中一个恰好和南朝这个姓刘的人所用的相同。刘昼《刘子·激通》：“梗柟郁蹙以成縟锦之瘤，蚌蛤结疴而衔明月之珠，鸟激则能翔青云之际，矢惊则能踰白雪之岭，斯皆仍瘁以成明文之珍，因激以致高远之势。”（参看《太平御览》卷三五〇引《韩子》：“水激

则悍，矢激则远”；又《后汉书·冯衍传》上章怀注引衍与阴就书：“鄙语曰：‘水不激不能破舟，矢不激不能饮羽’”）。后世像苏轼《答李端叔书》：“木有瘿，石有晕，犀有通，以取妍于人，皆物之病”，无非讲“仍瘁以成明文”，虽不把“蚌蛤衔珠”来比，而“木有瘿”正是“梗柟成瘤”①。西洋人谈起文学创作，取譬巧合得很。格里巴尔泽（Franz Grillparzer）说诗好比害病不作声的贝壳动物所产生的珠子（die Perle, das Erzeugnis des kranken stillen Muscheltieres）；福楼拜以为珠子是牡蛎生病所结成（la perle est une maladie de l'huître），作者的文笔（le style）却是更深沉的痛苦的流露（l'écoulement d'une douleur plus profonde）②海涅发问：诗之于人，是否像珠子之于可怜的牡蛎，是使它苦痛的病料（Wie die Perle, die Krankheitsstoff, woran das arme Austertier leidet）③。豪斯门（A.E.Housman）说诗是一种分泌（a secretion），不管是自然的（natural）分泌，像松杉的树脂（like the turpentine in the fir），还是病态的（morbid）分泌，像牡蛎的珠子（like the pearl in the oyster）④。看来这个比喻很通行。大家不约而同地采用它，正因为它非常贴

① 参看赵翼《瓯北诗钞》七言律三《闻心余京邸病风却寄》之二：“木有文章原是病，石能言语果为灾”；龚自珍《破戒草》卷下《释言》：“木有刘彰曾有病，虫多言语不能天。”

② 墨希格（Walter Muschg）《悲剧观的文学史》（Tragische Literaturgeschichte）第3版（1957）415页引了这两个例。

③ 《论浪漫派》（Die Romantische Schule）2卷4节，《海涅诗文书信合集》（东柏林，1961）5册98页。

④ 《诗的名称和性质》（The Name and Nature of Poetry），卡特（J.Carter）编《豪斯门散文选》（1961）194页。豪斯门紧接着说自己的诗都是“健康欠佳”（out of health）时写的；他所谓“自然的”就等于“健康的，非病态的”。加尔杜齐（Giosué Carducci）痛骂浪漫派把诗说成情感上“自然的分泌”（secrezione naturale），见布赛托（N.Busetto）《乔稣埃·加尔杜齐》（1958）492页引；他所谓“自然的”等于“信手写成的，不经艺术琢磨的”。前一意义上“不自然的（病态的）分泌”也可能是在后一意义上“自然的（不加工的）分泌”。

切“诗可以怨”、“发愤所为作”。可是,《文心雕龙》里那句话似乎历来没有博得应得的欣赏。

司马迁举了一系列“发愤”的著作,有的说理,有的记事,最后把《诗三百篇》笼统都归于“怨”,作为其中一个例子。钟嵘单就诗歌而论,对这个意思加以具体发挥。《诗品·序》里有一节话,我们一向没有好好留心。“嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨,至于楚臣去境,汉妾辞宫;或骨横朔野,魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边,塞客衣单,孀闺泪尽;或士有解佩出朝,一去忘反,女有杨蛾入宠,再盼倾国。凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义?非长歌何以骋其情?故曰:‘诗可以群,可以怨。’使穷贱易安,幽居靡闷,莫尚于诗矣!”说也奇怪,这一节差不多是钟嵘同时人江淹那两篇名文——《别赋》和《恨赋》——的提纲。钟嵘不讲“兴”和“观”,虽讲起“群”,而所举压倒多数的事例是“怨”,只有“嘉会”和“入宠”两者无可争辩地属于愉快或欢乐的范围。也许“无可争辩”四个字用得过分了。“杨蛾入宠”很可能有苦恼或“怨”的一面,譬如《全晋文》卷一三九左九嫔《离思赋》就怨恨自己“入紫庐”以后,“骨肉至亲,永长辞兮!”因而“欷歔涕流”;《红楼梦》第一八回里的贾妃不也感叹“今虽富贵,骨肉分离,终无意趣”么?同时,按照当代名剧《王昭君》的主题思想,“汉妾辞宫”绝不是“怨”,少说也算得是“群”,简直就是良缘“嘉会”,欢欢喜喜到胡人那里去“杨蛾入宠”了。但是,看《诗品》里这几句平常话时,似乎用不着那样深刻的眼光,正像在日常社交生活里,看人看物都无须荧光检查式的透视。《序》结尾又举了一连串的范作,除掉失传的篇章和泛指的题材,过半数都可以说是“怨”诗。至于《上品》里对李陵的评语:“生命不谐,声颓身丧,使陵不遭辛苦,其文亦何能至此!”更明白指出了刘勰所谓“蚌病成珠”,也就是后世常说的“诗必穷而后工”①。还有一

① 参看《管锥编》935—7页。

点不容忽略。同一件东西，司马迁当作死人的防腐溶液，钟嵘却认为是活人的止痛药和安神剂。司马迁《报任少卿书》只说"舒愤"而著书作诗，目的是避免姓"名磨灭"、"文彩不表于后世"，着眼于作品在作者身后起的功用，能使他死而不朽。钟嵘说："使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗"；强调了作品在作者生时起的功用，能使他和艰辛孤寂的生涯妥协相安，换句话说，一个人潦倒愁闷，全靠"诗可以怨"，获得了排遣、慰藉或补偿。随着后世文学体裁的孳生，这个对创作的动机和效果的解释也从诗歌而蔓延到小说和戏剧。例如周楫《西湖二集》卷一《吴越王再世索江山》讲起瞿佑写《剪灯新话》和徐渭写《四声猿》："眞个哭不得，笑不得，叫不得，跳不得，你道可怜也不可怜！所以只得逢场作戏，没紧没要，做部小说。……发抒生平之气，把胸中欲歌欲哭欲叫欲跳之意，尽数写将出来。满腹不平之气，郁郁无聊，借以消遣"。李渔《笠翁偶寄》卷二《宾白》讲自己写剧本，说来更淋漓尽致："予生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉。惟于制曲填词之顷，非但郁藉以舒，愠为之解，且尝僭作两间最乐之人。……未有眞境之所为，能出幻境纵横之上者。我欲做官，则顷刻之间便臻荣贵。……我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身。我欲娶绝代佳人，即作王嫱、西施之原配。"正象陈子龙以为《三百篇》里"虽颂皆刺"，李渔承认他剧本里欢天喜地的"幻境"正是他生活里跼天蹐地的"眞境"的反映——剧本照映了生活的反面。大家都熟知弗洛伊德的有名理论：在实际生活里不能满足欲望的人，死了心作退一步想，创造出文艺来，起一种替代品的功用（Ersatz für den Triebverzicht），借幻想来过瘾（Phantasiebefriedigungen）①。假如说，弗洛伊德这个理论早在钟嵘的三句话里稍露端倪，更在周楫和李渔的两段话里粗见眉目那也许不是牵强拉拢，而只是请大家注意他们似

---

① 弗洛伊德《全集》（伦敦，1950）第14册355又433页。

曾相识罢了。

在某一点上，钟嵘和弗洛伊德可以对话，而有时候韩愈跟司马迁也会说不到一处去。《送孟东野序》是收入旧日古文选本里给学僮们读熟读烂的文章。韩愈一开头就宣称："大凡物不得其平则鸣。……人声之精者为言，文辞之于言，又其精也"；历举庄周、屈原、司马迁、相如等大作家作为"善鸣"的例子，然后隆重地请出主角："孟郊东野始以其诗鸣。"一般人认为"不平则鸣"和"发愤所为作"涵义相同；事实上，韩愈和司马迁讲的是两码事。司马迁的"愤"就是"坎壈不平"或通常所谓"牢骚"；韩愈的"不平"和"牢骚不平"并不相等，它不但指愤郁，也包括欢乐在内。先秦以来的心理学一贯主张：人"性"的原始状态是平静，"情"是平静遭到了骚扰，性"不得其平"而为情。《乐记》里两句话："人生而静，感于物而动"，具有代表性，道家和佛家经典都把水因风而起浪作为比喻①。这个比喻后来被儒家借而不还，据为己有。《礼记·中庸》"天命之谓性"句下，孔颖达《正义》引梁五经博士贺玚说："性之与情，犹波之与水，静时是水，动则是波，静时是性，动则是情。"韩门弟子李翱《复性书》上篇就说："情者，性之动。水汩于沙，而清者浑，性动于情，而善者恶"；甚至深怕和佛老沾边的宋儒程颐《伊川语》（《河南二程遗书》卷一八）也不避嫌疑："湛然平静如镜者，水之性也。及遇沙石或地势不平，便有湍激，或风行其上，便为波涛汹涌，此岂水之性也哉！……然无水安得波浪，无性安得情也？"通俗小说里常用的"心血来潮"那句话，也表示这个比喻的普及。《封神榜》第三四回写太乙真人静坐，就解释道："看官，但凡神仙，烦恼、嗔痴、爱欲三事永忘，其心如石，再不动摇，'心血来潮'者，心中忽动耳"——"来潮"等于"动则是波"。按照古代心理学，不论什么情感都是"性"暂时失去了本来的平

① 参看《管锥编》1211—2页。

静，不但愤郁是“性”的骚动，欢乐也一样好比水的“波涛汹涌”、“来潮”。我们也许该把韩愈那句话安置在这个“语言天地”里，才能理解它的意义。他另一篇文章《送高闲上人序》就说：“喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书焉发之”；“有动”和“不平”就是同一事态的正负两种说法，重言申明，概括“喜怒”、“悲愉”等情感。只要看《送孟东野序》的结尾：“抑不知天将和其声而使鸣国家之盛耶？抑将穷饿其身，思愁其心肠，而使自鸣其不幸耶？”很清楚，得志而“鸣国家之盛”和失意而“自鸣不幸”，两者都是“不得其平则鸣”。韩愈在这里是两面兼顾的，正像《汉书·艺文志》讲“歌咏”时，并举“哀乐”，而不像司马迁那样的偏主“发愤”。有些评论家对韩愈的话加以指摘①，看来由于他们对“不得其平”理解得太狭窄了，把它和“发愤”混淆。黄庭坚有一联诗：“与世浮沉唯酒可，随人忧乐以诗鸣”（《山谷内集》卷一三《再次韵兼简履中南玉》之二）；下句的“来历”正是《送孟东野序》。他很可以写“失时穷饿以诗鸣”或“违时侘傺以诗鸣”等等，却用“忧乐”二字作为“不平”的代词，真是一点儿不含糊的好读者。

韩愈确曾比前人更明确地规定了“诗可以怨”的观念，那是在他的《荆潭唱和诗序》里。这篇文章是恭维两位写诗的大官僚的，恭维他们的诗居然比得上穷书生的诗，“王公贵人”能“与韦布里闾憔悴之士较其毫厘分寸”。言外之意就是把“憔悴之士”的诗作为检验的标准，因为有一个大前提：“夫和平之音淡薄，而愁思之声要眇，欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也。”早在六朝，已有人说出了“和平之音淡薄”的感觉，《全宋文》卷一九王微《与从弟僧绰书》：“文词不怨思抑扬，则流淡无味。”后来有人干脆归纳为七字诀：“其中妙诀无多语，只有销魂与断肠”（方文《涂山续集》卷五《梦与施愚山论诗醒而有作》）。为什么有

① 参看沈作喆《寓简》卷四，洪迈《容斋随笔》卷四，钱大昕《潜研堂文集》卷二六《李南涧诗序》，谢章铤《藤阴客赘》。

"难工"和"易好"的差别呢？一个明末的孤臣烈士和一个清初的文学侍从尝试地作了相同的心理解答。张煌言说："甚矣哉！'欢愉之词难工，而愁苦之音易好也'！盖诗言志，欢愉则其情散越，散越则思致不能深入；愁苦则其情沉着，沉着则舒籁发声，动与天会。故曰：'诗以穷而后工，'失亦其境然也"（《国粹丛书》本《张苍水集》卷一《曹云霖诗序》)。陈兆崘说得更简括："'欢娱之词难工，愁苦之词易好。'此语闻之熟矣，而莫识其所由然也。盖乐主散，一发而无余；忧主留，辗转而不尽。意味之浅深别矣"（《紫竹山房集》卷四《消寒八咏·序》)。这对诗歌"难工"和"易好"的缘故虽然不算解释透彻，而对欢乐和忧愁的情味很能体贴入微。陈继儒曾这样来区别屈原和庄周："哀者毗于阴，故《离骚》孤沉而深往；乐者毗于阳，故《南华》奔放而飘飞"（《晚香堂小品》卷九《郭·庄子叙》)。一位意大利大诗人也记录下类似的体会：欢乐趋向于扩张，忧愁趋向于收紧（questa tendenza al dilatamento nell' allegrezza, e al ristringimento nella tristezza)。① 我们常说："心花怒放"，"开心"，"快活得骨头都轻了"，和"心里打个结"，"心上有了块石头"，"一口气憋在肚子里"等等，都表达了乐的特征是发散，轻扬，而忧的特征是凝聚、滞重。② 欢乐"发而无余"，要挽留它也留不住，忧愁"转而不尽"，要消除它也除不掉。用歌德的比喻来说，快乐是圆球形（die Kugel)，愁苦是多角物体形（das Vieleck)③。圆球一滚

① 利奥巴尔迪（Leopardi)《感想杂记》(Zibaldone di Pensieri)，弗洛拉（F.Flora）编注本第五版（1957）第1册100页。

② 参看拉可夫（G.Lakoff）与约翰逊（M. Johnson）合著《咱们赖以生活的比喻》(Metaphors We Live By)(1980) 15页："快乐上向，忧愁下向"（Happy is up; sad is down)；又18页："快乐宽阔，忧愁狭隘"（Happy is Wide, sad is narrow）诸例。

③ 歌德为孟贝尔（J.Ch.Mämpel）自传所作序文，辛尼尔（G.F.Senior）与卜克（C.V.Bock）合选《批评家歌德》(Goethe the Critic)（1960）60页。参看海涅《歌谣集》(Romancero）卷2卷头诗《幸福是个浮浪女人》（Das Glück ist eine leichte Dirne）那一首，《诗文书信合集》第2册79页。

就过，多角体"辗转"即停，张煌言和陈兆崙都说出了这种区别。

韩愈把穷书生的诗作为样板；他推崇"王公贵人"也正是抬高"憔悴之士"。恭维而沒有一味拍捧，世故而不是十足势利，应酬大官僚的文章很难这样有分寸。司马迁、钟嵘只说穷愁使人作诗，作好诗，王微只说文词不怨就不会好；韩愈把反面的话添上去了，说快乐虽也使人作诗，但作出的不会是很好或最好的诗。有了这个补笔，就题无賸义了。韩愈的大前提有一些事实基础。我们不妨说，虽然"穷苦之言"的诗在质量上未必就比"欢愉之词"的诗来得好，但是"穷苦之言"的好诗在数量上的确比"欢愉之词"的好诗来得多。因为"穷苦之言"的好诗比较多，从而断言只有"穷苦之言"才构成好诗，这在推理上有问题，韩愈犯了一点儿逻辑错误。不过，他的错误不很严重，他也找得着有名的同犯，例如十九世纪西洋的几位浪漫诗人。我们在学生时代念的通常选本里，就读到下面这类名句："最甜美的诗歌就是那些诉说最忧伤的思想的"(our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts)；"眞正的诗歌只出于深切苦恼所炽燃着的人心"(und es kommt das echte Lied/Einzig aus dem Menschenherzen,/Das ein tiefes Leid durchglüht)；"最美丽的诗歌就是最绝望的，有些不朽的篇章是纯粹的眼泪"(Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,/Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots)①。有位诗人用散文写了诗论，阐明一切"眞正的美"(true Beauty)都必然染上"忧伤的色彩"(this certain taint of sadness)，"忧郁是诗歌里最合理合法的情调"(Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones)②。近代一位诗人认为"牢骚"(grievances)

① 雪莱《致云雀》(To a Skylark)；凯尔纳(Justinus Kerner)《诗》(Poesie)；缪塞(Musset)《五月之夜》(La Nuit de Mai)。

② 爱伦·坡(Edgar Allan Poe)《诗的原理》(The Poetic Principle)和《写作的哲学》(The Philosophy of Composition)，《诗歌及杂文集》(牛津，1945)177又195页。

宜于散文，而"忧伤"(griefs)宜于诗，"诗是关于忧伤的奢侈"(poetry is an extravagance about grief)①。上文提到尼采和弗洛伊德。称赏尼采而不赞成弗洛伊德的克罗采也承认诗是"不如意事"的产物(La poesia, come è stato ben detto, nasce dal "desiderio insoddisfatto")②；佩服弗洛伊德的文笔的瑞士博学者墨希格(Walter Muschg)甚至写了一大本《悲剧观的文学史》，证明诗常是隐蔽着的苦恼(fast immer, wenn auch oft verhüllt, eine Form des Leidens)③，可惜他没有听到中国古人的议论。

没有人愿意饱尝愁苦的滋味——假如他能够避免；没有人不愿意作出美好的诗篇——即使他缺乏才情；没有人不愿意取巧省事——何况他并不损害旁人。既然"穷苦之言易好"，那末，要写好诗就要说"穷苦之言"。不幸的是，"憔悴之士"才能说"穷苦之言"；"妙诀"尽管说来容易，"销魂与断肠"的滋味并不好受，而且机会也其实难得。冯舒"尝诵孟襄阳诗'不才明主弃，多病故人疏'。云：'一生失意之诗，千古得意之句'"(顾嗣立《寒厅诗话》)。白居易《读李、杜诗集因题卷后》："不得高官职，仍逢苦乱离；暮年逋客恨，浮世谪仙悲。……天意君须会，人间要好诗。"作出好诗，得经历卑屈、乱离等愁事恨事，"失意"一辈子，换来"得意"诗一联，这代价可不算低，不是每个作诗的人所乐意付出的。④于是长期存在一个情况：诗人企图不出代价或

① 弗罗斯特(Robert Frost)《罗宾逊(E.A.Robinson)诗集序》又《论奢侈》(on Extravagance)，普利查特(William H.Pritchard)《近代诗人评传》(Lives of the Modern Poets)(1980)129又137页引。

② 《诗论》(La Poesia)第五版(1953)158页。

③ 《悲剧观的文学史》16页。

④ 参看济慈给莎拉·杰弗莱(Sarah Jeffrey)的信："英国产生了世界上最好的作家"(the English have produced the finest writer in the world)，一个主要原因是英国社会在他们在世时虐待了他们(the English world has ill-treated them during their lives)。"见济慈《书信集》(Letters)，洛林斯(H.E.Rollins)辑注本(1958)第2册115页。

希望减价而能写出好诗。小伙子作诗“叹老”，大阔佬作诗“嗟穷”，好端端过着闲适日子的人作诗“伤春”、“悲秋”。例如释文莹《湘山野录》卷上评论寇准的诗：“然富贵之时，所作皆凄楚愁怨。……余尝谓深于诗者，尽欲慕骚人清悲怨感，以主其格。”这原不足为奇；语言文字有这种社会功能，我们常常把说话来代替行动，捏造事实，乔装改扮思想和情感。值得注意的是：在诗词里，这种无中生有（fabulation）的功能往往偏向一方面。它经常报忧而不报喜，多数表现为“愁思之声”而非“和平之音”，仿佛鳄鱼的眼泪，而不是《爱丽斯梦游奇境记》里那条鳄鱼的“温和地微笑嘻开的上下颚”（gently smiling jaws）。我想起刘禹锡《三阁词》描写美人的句子：“不应有恨事，娇甚却成愁”；传统里的诗人并无“恨事”而“愁”，表示自己才高，正像传统里的美人并无“恨事”而“愁”，表示自己“娇多”①。李贽读了司马迁“发愤所为作”那句话，感慨说：“由此观之，古之贤圣不愤则不作矣。不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻也。虽作何观乎！”（《焚书》卷三《<忠义水浒传>序》）。“古代”是招唤不回来的，成“贤”成“圣”也不是一般诗人能够和愿意的，“不病而呻”已成为文学生活里不可忽视的事实。也就是刘勰早指出来的：“心非郁陶，……此为文而造情也”（《文心雕龙·情采》），或范成大所嘲讽的：“诗人多事惹闲情，闭门自造愁如许”（《石湖诗集》卷一七《陆务观作<春愁曲>，悲甚，作此反之》）②。恰如法国古典主义大师形容一些写挽歌（élégie）的人所谓“矫揉造作，使

---

① 吴曾《能改斋漫录》卷16王辅道《浣溪沙》：“娇多无事做凄凉”，就是刘禹锡的语意。

② 范成大诗说：“多事”，王辅道词说“无事”，字面相反，意蕴相合。单字单词的意义构成了整句整篇的意义而又被它支配；部分和全体之间是循环往反的关系。参看《管锥编》169—172页；又斯比泽（L.Spitzer）《语言学与文学史》（Linguistics and Literary History）自注6，弗理门（D. Freeman）编《语言学与文风论文集》（Linguistics and Literary Style）（1970）36—8页。

自己伤心”(qui s'affligent par art)①。南北朝二刘不是说什么“蚌病成珠”、“蚌蛤结疴而衔珠”么？诗人“不病而呻”，和孩子生“逃学病”，要人生“政治病”，同样是装病、假病。不病而呻包含一个希望：有那样便宜或侥幸的事，假病会产生眞珠。假病能不能装来像眞，假珠子能不能造得乱眞，这也许要看各人的本领或艺术。诗曾经和形而上学、政治并列为“三种哄人的顽意儿”(die drei Täuschungen)②，不是完全沒有原因的。当然，作诗者也在哄自己。

我只想举三个例。第一例是一位名诗人批评另一位名诗人。张耒取笑秦观说：“世之文章多出于穷人，故后之为文者喜为穷人之辞。秦子无忧而为忧者之辞，殆出于此耶？”(«张右史文集»卷五一«送秦观从苏杭州为学序»)。第二例是一位名诗人的自白。辛弃疾«丑奴儿»词承认：“少年不识愁滋味，爱上层楼，爱上层楼，为赋新词强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋”；上半阕说“不病而呻”、“不愤而作”，下半阕说出了人生和写作里另一个事实，缄默——不论是说不出来，还是不说出来——往往意味和暗示着极端(“尽”)厉害的“病”痛、极端深切的悲“愤”。第三例是一个姓名不见经传的作家的故事。有个李廷彦，写了一首百韵排律，呈给他的上司请教，上司读到里面一联：“舍弟江南沒，家兄塞北亡！”非常感动，深表同情说：“不意君家凶祸重并如此！”李廷彦忙恭恭敬敬回答：“实无此事，但图属对亲切耳。”这事传开了，成为笑柄，有人还续了两句：“只求诗对好，不怕两重丧”(陶宗仪«说郛»卷三二范正敏«遁斋闲览»、孔齐«至正直记»卷四)。显然，姓李的人根据“穷苦之言易好”的原理写诗，而且很懂诗要写得具体有形象，

① 布瓦洛(Boileau)«诗法»(L'Art poétique)第2篇47行。

② 让·保尔(Jean Paul)«美学导论»(Vorschule der Aesthetik)第52节引托里尔特(Thomas Thorild)的话，«让·保尔全集»(1965)第5册193页。

心情该在实际事态里体现（objective correlative）。假如那位上司没有关心下属，当场询问，我们这些后世的研究者受了实证主义（positivism）的影响，未必想到姓李的在那里"无忧而为忧者之辞。"倒是一些普通人看腻也看破了这种风气或习气的作品。南宋一个"蜀妓"写给她情人一首«鹊桥仙»词："说盟说誓，说情说意，动便春愁满纸。多应念得«脱空经»，是那个先生教底？"（周密«齐东野语»卷一一）；"脱空"就是虚诳、撒谎①。海涅的一首情诗里有两句话，恰恰可以参考："世上人不相信什么爱情的火焰，只认为是诗里的词藻"（Diese welt glaubt nicht an Flammen,/und sie nimmt's für Poesie）②。"春愁"、"情焰"之类也许是作者"姑妄言之"，读者往往只消"姑妄听之"，不必碰见"脱空经"，也看作纪实录。当然，"脱空经"的花样繁多，不仅是许多抒情诗词，譬如有些忏悔录、回忆录、游记甚至于国史，也可以归入这个范畴。

我开头说，"诗可以怨"是中国古代的一种文学主张。在信口开河的过程里，我牵上了西洋近代。这是很自然的事。我们讲西洋，讲近代，也会不知不觉中会远及中国，上溯古代。人文科学的各个对象彼此系连，交互映发，不但跨越国界，衔接时代，而且贯串着不同的学科。由于人类智力和生命的严峻局限，我们为方便起见，只能把研究领域圈得愈来愈窄，把专门学科分得愈来愈细。此外没有办法。所以，成为某一门学问的专家，虽在主观上是得意的事，而在客观上是不得已的事。"诗可以怨"也牵涉到更大的问题。古代评论诗歌，重视"穷苦之言"，而古代欣赏音乐，也"以悲哀为主"③；这两个类似的传统有没有共同的心

① 与"梢空"同意。"经"是佛所说，有"经"必有佛；«宣和遗事»卷上宋封李师师就说："岂有浪语天子脱空佛？"

② 海涅«新诗集»（Neue Gedichte）第35首，«诗文书信合集»第1册230页。

③ 参看«管锥编»946—9页。

理基础？悲剧已遭现代“新批评家”鄙弃为要不得的东西了[1]，但是历史上占优势的理论认为这个剧种比喜剧伟大[2]；那种传统看法和压低“欢愉之词”是否也有共同的心理基础？一个谨严安分的文学研究者尽可以不理会这些问题，然而无妨认识到它们的存在。当然，否认有问题也不失为解决问题的一种痛快方式。

① 例如罗勃—格理叶（Alain Robbe-Grillet）《为新派小说辩护》(Pour un nouveau Roman)（1963）55页引巴尔脱（Roland Barthes）的话，参看66—7页。

② 黑格尔也许是重要的例外·他把喜剧估价得比悲剧高；参看普罗阿（S.S.Prawer）《马克思与世界文学》(Karl Marx and World Literature)（1976）270页自注99提示的那两节。

刘勰的譬喻说与歌德的意蕴说

王 元 化

在艺术形象问题上，歌德的“意蕴说”也包含着內外两个方面。外在方面是艺术作品直接呈现出来的形状，內在方面是灌注生气于外在形状的意蕴。他认为，內在意蕴显现于外在形状，外在形状指引到內在意蕴。歌德在《自然的单纯模仿、作风、风格》一文中，曾经把“艺术所能企及的最高境界”说成是“奠基在最深刻的知识原则上面，奠基在事物的本性上面，而这种事物的本性应该是我们可以在看得见触得到的形式中去认 识 的。”(据古柏英译本迻译)歌德把艺术形象分为外在形状和內在意蕴，似乎和刘勰的“拟容取心”说有着某种类似之处，不过，它们又不尽相同，其间最大区别就在于对个别与一般关系的不同理解上。

《比兴篇》：“称名也小，取类也大”，这一说法本之《周易》。《系辞下》：“其称名也小，其取类也大，其旨远，其 辞 文，其言曲而中。”韩康伯《注》云：“托象以明义，因小以喻大。”孔颖达《正义》云：“其旨远者，近道此事，远明彼事。其辞文者，不眞言所论之事，乃以义理明之，是其辞文饰也。其言曲而中者，变化无恒，不可为体例，其言随物委曲，而各中其理也。”从这里可以看出，前人大抵把《系辞下》这句话理解为一种“譬喻”的意义，这种看法和刘勰把比兴当作“明喻”“隐喻”看待是有相通之处的。（首先把《系辞下》这句话运用于文学领域的 是 司 马 迁，他评述《离骚》说：“其称文小而其旨大，举类迩而见义远。”这一 说 法也给予刘勰以一定影响。）

刘勰的形象论可以说是一种"比喻说"。《比兴篇》："称名也小，取类也大。"《物色篇》："以少总多，情貌无遗。"是两个互为补充的命题。"名"和"类"或"少"和"多"都蕴涵了个别与一般的关系。刘勰提出的拟容切象和取心示义，都是针对客观审美对象而言，要求作家既摹拟现实的表象，也揭示现实的意义，从而通过个别去表现一般。然而，这里应该看到，刘勰对个别与一般关系的理解，不能不受到他的客观唯心主义思想体系的制约，以致使他的形象论本来可以向着正确方向发展的內容受到了窒息。由于他认为天地之心和圣人之心是同一的，因此，按照他的思想体系推断，自然万物的自身意义无不合于圣人的"恒久之至道"。这样，作家在取心示义的时候，只要恪守传统的儒家思想就可以完全揭示自然万物的內在意义了。自然，刘勰的创作论并不是完全依据这种观点来立论的。当他背离了这种观点时，他提出了一些正确的看法。可是他的拟容取心说却并沒有完全摆脱这种观点的拘囿，其中就夹杂着一些这类糟粕。例如，《比兴篇》开头标明"诗文弘奥，包韞六义"。接着又特别举出："关雎有别，故后妃方德，尸鸠贞一，故夫人象义"作为取心示义的典范。（《金针诗格》也同样本之儒家诗教，把"內意"说成是"美刺箴诲"之类的"义理"。）从这里我们可以看出，尽管刘勰在理论上以自然界作为取心示义的对象，但是他的儒家偏见必然会在实践意义方面导致相反的结果。因为在儒家思想束缚下，作家往往会把自己的主观信条当作现实事物的本质，而不可能眞正做到揭示客观眞理。因此，很容易导致这种情况：作家不是通过现实的个别事物去表现从它们自身揭示出来的一般意义，而是依据先入为主的成见用现实的个别事物去附会儒家的一般义理，把现实事物当作美刺箴诲的譬喻。因而，这里所反映出来的个别与一般的关系，也就变成一种譬喻的关系了。（例如：《诗小序》说："关雎，后妃之德也。鹊巢，夫人之德也。"就是这方面的一个典型例证。）

歌德的"意蕴说"并不象刘勰的"比喻说"那样夹杂着主观

色彩。他曾经这样说："在一个探索个别以求一般的诗人和一个在个别中看出一般的诗人之间，是有很大差别的。一个产生出譬喻文学，在这里个别只是作为一般的一个例证或例子，另一个才是诗歌的眞正本性，即是说，只表达个别而毫不想到或者提到一般。一个人只要生动地掌握了个别，他也就掌握了一般，只不过他当时沒有意识到这一点罢了，或者他可能在很久之后才会发现。"(《歌德文学语录》第十二节）歌德这些话很可以用来作为对于"譬喻说"的批判。歌德反对把"个别只是作为一般的一个例证或例子"的譬喻文学，强调作家首先要掌握个别，而不要用个别去附会一般，表现了对现实生活的尊重态度。这一看法是深刻的，对于文学创作来说也是有重要意义的。事实上，一般只能从个别中间抽象出来。作家只有首先认识了许多个别事物的特殊本质，才能进而认识这些个别事物的共同本质。就这个意义来说，歌德要求作家从个别出发，是可以避免"譬喻说"以作家主观去附会现实这种错误的。

不过，我们同时也应该看到，歌德的"意蕴说"是存在着过去现实主义理论多半具有的共同缺陷的。他对于个别与一般关系的理解带有一定的片面性。在作家的认识活动中，他只注意到由个别到一般这一方面，而根本不提还有由一般到个别这一过程。《矛盾论》指出，人类的认识活动，由特殊到一般，又由一般到特殊，是互相联结的两个过程："人类的认识总是这样循环往复地进行的，而每一次的循环（只要是严格地按照科学的方法）都可能使人类的认识提高一步，使人类的认识不断地深化。"歌德恰恰是把这两个互相联结的过程分割开来。他在上面的引文中赞许"只表达个别而毫不想到或者提到一般"的诗人，以为这样的诗人在掌握个别的时候，沒有意识到一般，或者可能在很久以后才会发现一般。这一看法和他自己所提出的作家必须具有理性知识的主张是矛盾的。

就认识活动的共同规律来说，由个别到一般，又由一般到个

别，这两个互相联结的过程是不可分割的。作家的认识活动也同样是遵循这两个循环往复不断深化的过程来进行。事实上，完全排除一般到个别这一过程的认识活动是并不存在的。任何作家都不是作为抽象的人，而是作为阶级的人去接触现实生活的。他的认识活动不能不被他所从属的一定阶级的立场观点所决定，他在阶级社会中长期形成的阶级教养和阶级意识支配了他的认识活动，尽管他宣称自己只掌握个别而排斥一般，可是他在掌握个别的时候，他的头脑并不是一张白纸，相反，那里已经具有阶级的一般烙印了。

在作家的具体认识活动中，这一阶段由个别到一般的过程，往往是紧接着上一阶段由个别到一般的过程。在这种情况下，不论作家自觉或不自觉，他必然会以他在上一阶段所掌握到的一般，作为这一阶段认识活动的指导。因此，这一阶段由个别到一般的过程，也就和由一般到个别的过程互相联结在一起了。作家的认识活动总是遵循由个别到一般，又由一般到个别这两个互相联结的过程，循环往复地进行着。只有这样，他的认识活动才可能由上一阶段过渡到这一阶段，再由这一阶段过渡到下一阶段，一步比一步提高，形成由低级到高级的不断深化运动。

认为作家只要掌握个别而不要有意识地去掌握一般，这一看法不仅违反了作家的认识规律，而且也违反了作家的创作规律。事实上，作家的创作活动同样不能缺少由一般到个别的过程。作家的创作活动是把他在认识活动中所取得的成果进行艺术的表现。他在动笔之前，已经有了酝酿成熟的艺术构思，确立了一定的创作意图。因此，他的全部创作活动都是使原来存在于自己头脑中的创作意图逐步体现。创作意图是普泛的、一般的东西，体现在作品中的人物和事件是具体的、个别的东西。任何作家的创作活动，都不可能象歌德所说的那样“只表达个别而毫不想到或者提到一般”。作家总是自觉地根据自己的创作意图去进行创作的。马克思在《资本论》中曾经指出人类劳动具有如下特点：“劳动过程

结束时得到的结果，已经在劳动过程开始时，存在于劳动者的观念中，所以已经观念地存在着。”这也就是说，人类劳动并不象蜜蜂造蜂房那样，只是一种本能的表现，而是自觉的、有目的的能动的行为。作家的创作活动也具有同样的性质。否认作家的创作活动是根据自己的创作意图出发，就会否定作家的创作活动的自觉性和目的性。

自然，我们认识了认识的共同规律之后，还必须认识艺术思维是以怎样的特殊形态去体现这个认识的共同规律。我们应该承认，艺术和科学在掌握世界的方式上——正如马克思在《政治经济学批判导言》中所指出的那样——是各有其不同的特点的。艺术家不象科学家那样从个别中抽象出一般，而是通过个别去体现一般。科学家是以一般的概念去统摄特殊的个体，艺术家则是通过特殊的个体去显现它的一般意蕴。艺术形象应该是具体的，科学概念也应该是具体的。科学家在作出抽象规定的思维进程中必须导致具体的再现，正象《政治经济学批判导言》所说的，由抽象上升到具体的方法是唯一正确的科学方法。不过，这里所说的具体是指通过逻辑范畴以概念形态所表述出来的具有许多规定和关系的综合。科学家把浑沌的表象和直观加工，在抽出具体的一般概念之后，就排除了特殊个体的感性形态。而艺术家的想象活动则是以形象为材料，始终围绕着形象来进行。艺术作品所呈现的一般必须呈现于感性观照，因此，艺术家对现实生活进行艺术加工，去揭示事物的本质，并不是把事物的现象形态抛弃掉，而是透过加工以后的现象形态去显示它们的內在联系。不过，在艺术作品中所表现的现象形态已不同于原来生活中的现象形态，因为前者已经使直观中彼此相外、互相独立的杂多转化为具有內在联系的多样性统一。这就是由个别到一般与由一般到个别这一认识规律体现在艺术思维中的特殊形态。艺术形象的具体性就在于它既是一般意义的典型，同时又是特殊的个体。它保持了现实生活的细节眞实性，典型性即由生活细节眞实性中显现出来，变成可以直

接感觉到的对象。在这里，由个别到一般，再由一般到个别，这两个认识过程不是并列的。作家的认识活动只能从作为个别感性事物的形象出发。在全部创作过程中，并不存在一个游离于形象之外从概念出发进行构思的阶段。因此，由一般到个别的认识功能，不是孤立地单独出现，而是渗透在由个别到一般的过程之中，它成为指导作家认识个别的引线或指针。对于由个别到一般，再由一般到个别这一认识规律，可以有两种不同的理解：一种理解是把它们截然分割为孤立排他的两个互不相干的独立过程。例如，所谓表象——概念——表象的公式，就是意味着在艺术创作过程中存在着一个摈弃形象的抽象思维阶段，而艺术创造就在于把经过抽象思维所获得的概念化为形象。这可以说是一种"形象图解论"，它是反对形象思维的。另一种理解则相反，认为由个别到一般，再由一般到个别，不是孤立排他的，而是互相联结，互相渗透的。后一种理解才是辩证的观点。

作者附言：《刘勰的譬喻说和歌德的意蕴说》为拙著《文心雕龙创作论》（作于1962——66年）下篇第四章《释比兴篇拟容取心说》的四篇"附录"之一。我撰述本书的命意和方法，在本书下篇《文心雕龙创作论八说释义小引》中曾有所说明，我认为要揭示我国古代文论的民族特色，不能仅仅拘囿在我国传统文论范围内，而必须以后来更发展了的文艺理论对它进行剖析，从中探讨中外相通、带有最根本最普通意义的艺术规律和艺术方法。正如马克思所说的："人体解剖对猴体解剖是一把钥匙。低等动物身上表露的高等动物的征兆，反而只有在高等动物本身已被认识之后才能理解。因此，资产阶级经济为古代经济提供了钥匙。"在《文心雕龙》研究工作上的这种比较和考辨不可免地也包括了外国文艺理论在内。但从事这项工作，自然不能抹煞其间的历史差别性。为此必须防止用今天现有的文艺理论去任意比附或生搬硬套。作者在本书下篇释义中向自己提出了，"力求根底无易其因，而裁断

必出于己”的原则。我的工作力图使自成体系具有独特术语的我国古代文论，经过科学的清理和批判，使其内容实质能眞正被揭示出来，从而更有利于使它成为今天的借鉴，更有利于使它减少文字上的隔阂从而在世界文学之林中取得它本来应该享有的地位。

（一九八二年一月）

李渔论戏剧结构

杨 绛

我国古代论戏曲的著作，往往着重“曲”而忽略“戏”。曲是“词余”，词是“诗余”，换句话说，曲是诗的子孙。论曲还是把它当诗歌看，讲究词采音律，而对于曲里的“戏”，除了片言只语，很少探讨。淸代李渔«闲情偶寄»的“词曲部”和“演习部”，才是有系统地从“戏”的角度来讨论编写和排演的技巧。他注重故事的结构，提倡宾白的功用，也谈到人物的个性。他把词采贬到次要地位，并且不是讲究雕章琢句，而要求叙出故事①，描出人物②，并且著重要使观众了解③。因此他这部书和以前的曲话等大不相同，代表我国戏曲理论史上的一个新发展。

李渔的戏剧理论里，许多地方跟西方的戏剧理论相似。例如关于故事眞实性的问题，李渔说：

> 传奇无实，大半皆寓言耳，欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之，亦犹纣之不善不如是之甚也。一居下流，天下之恶皆归焉。（重点是引者加的。）④

① 中国戏曲研究院编«中国古典戏曲论著集成»第7册24—25页。

② 同上书，26—27页。

③ 同上书，28页。

④ 同上书，20页。

“所应有者”就是亚理斯多德所谓“当然或必然”的事。亚理斯多德说，“诗人的职责，不是描写曾经发生的事，而是写当然或必然会发生的事”①。又如李渔谈到人物，不仅指出“生旦有生旦之体，净丑有净丑之腔”②，还说：

> 言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地。无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想，即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。③

这是说，对话表达人物的个性。作者先得创造人物，然后设身处地，代他道出心中的话来，什么样的人说什么样的话，要口角毕肖，把细微曲折的心思都很自然的表达出来。这就是亚理斯多德论描摹人物性格当切合身份之说(appropriateness)④，也就是法国十七世纪古典派文艺理论家所谓“贴切”(lesbienséances)⑤。又如李渔要故事新奇⑥，又要不涉荒唐⑦，正也就是古典派理论家所讲究的“神奇”(le merveilleux)而“似真”(la vraisem-

---

① 《诗学》9，1451b根据拜沃特(Ingram Bywater)译注本。

② 《中国古典戏曲论著集成》第7册26页。李渔以前的戏剧论著里，关于人物的讨论，一般只讲到生旦净丑等角色。王世贞《曲藻》里有几句可算是论到人物。他称赞高则诚的《琵琶记》，“不唯其琢句之工、使事之美而已，其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了不见扭造。”(《中国古典戏曲论著集成》第4册33页。)这就是说，能把角色描写得熨贴生动，对话也活泼自然，但只寥寥数语，不成理论。

③ 同上书，54页。

④ 《诗学》15，1454a。

⑤ 布雷(René Bray)《法国古典主义的形成》(La Formation de la Doctrine classique en France)，215—230页。

⑥ 《中国古典戏曲论著集成》，第7册15—16页，58—59页。

⑦ 同上书，18—20页。

blance)①。

李渔的理论和西方戏剧理论相似或相同的地方，不必一一列举。我们从这些例子，无非看到在若干一般适用的文艺原则上，我国和西方理论家所见略同。本文不想探讨那些东西，而想指出我国和西方在理论上很相似而实践上大不相同的一点——戏剧结构。

论戏曲讲究结构，并不从李渔开始。象凌蒙初的《谭曲杂札》曾提到结构：

戏曲搭架，亦是要事，不妥则全传可憎矣。②

王骥德在《曲律》里讲得更详细，他说：

作曲，犹造宫室者然。工师之作室也，必先定规式……而后可施斤斫。作曲者，亦必先分段数，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作后段收煞，整整在目，而后可施结撰。此法，从古之为文、为辞赋、为诗歌者皆然；于曲，则在剧戏，其事头原有步骤。③

又说，作套数曲，应当

有起有止，有开有阖。须先定下间架，立下主意，排下曲调，然后遣句，然后成章。切忌凑插，切忌将就。务如常山之蛇，首尾相应，又如鲛人之锦，不着一丝纰颣……增减一调不得，颠倒一调不得。④

毋令一人无着落，毋令一折不照应。⑤

① 《法国古典主义的形成》233页。
② 《中国古典戏曲论著集成》第4册258页。
③ 同上书，123页。
④ 同上书，132页。
⑤ 同上书，137页。

李渔论戏剧结构，和«曲律»所论略有相同之处。他说：

至于“结构”二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。工师之建宅亦然，基址初平，间架未立，先筹何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧。①

但«曲律»所论侧重形式，以为“修辞当自炼格始”②，目的在修辞。李渔却是侧重内容，以为“有奇事方有奇文”③，所以他接着就仔细讨论戏文里所表演的故事。

他以为一本戏应该只表演一个人的一桩事，所谓“立主脑”：

一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾；原其初心，止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离、合、悲、欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文；原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也。……后人作传奇，但知为一人而作，不知为一事而作，尽此一人所行之事，逐节铺陈，有如散金碎玉。以作零出则可，谓之全本，则为断线之珠，无梁之屋……④

又说，“头绪繁多，传奇之大病也”。他称赞有些剧本“一线到底，并无旁见、侧出之情”，“始终无二事，贯串只一人”⑤。

① «中国古典戏曲论著集成»第7册10页。
② 同上书，第4册123页。
③ 同上书，第7册10页。
④ 同上书，14页。
⑤ 同上书，18页。

这一件事又必须前后贯串：

> 每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照应；顾后者，便于埋伏。照应、埋伏，不止照应一人，埋伏一事，凡是此剧中有名之人，关涉之事，与前此、后此所说之话，节节俱要想到。①

各部分不能有“断续痕”：

> 所谓无断续痕者，非止一出接一出，一人顶一人，务使承上接下，血脉相连，即于情事截然绝不相关之处，亦有连环细笋，伏于其中，看到后来方知其妙，如藕于未切之时，先长暗丝以待，丝于络成之后，才知作茧之精。②

到收煞时，又不可有“包括之痕”。全剧收场，剧中人物“会合之故”——

> 须要自然而然。水到渠成，非由车戽。最忌无因而至，突如其来，与夫勉强生情，拉成一处，令观者识其有心如此，与恕其无可奈何者，皆非此道中绝技，因有包括之痕也。③

总括李渔以上的话，他对结构完好的戏剧有以下两点要求：（1）一本戏只演一个人的一桩事，不是一个人一生的事；（2）这一桩故事象一个完整的有机体，是“具五官百骸”的全形，通体“承上接下，血脉相连”，全剧的结局是前面各情节的后果，“自然而然，水到渠成”，没一点牵强凑合。

① 《中国古典戏曲论著集成》第7册16页。

② 同上书，24—25页。

③ 同上书，69页。

这套理论跟亚理斯多德《诗学》所论悲剧的“故事的整一性”(unity of action)非常相近。亚理斯多德认为悲剧最要紧的是结构。悲剧摹拟一桩完整而具有相当广度的事件——

一件完整的事有开头，有中段，有结尾。开头不必承接别的事，但当然引起后面的事；结尾当然是在一些事情的后面，是这些事情必然的、或惯常的结果；中段当然是承前启后。所以一个完好的结构不能随意在某处起某处结，它的开头和结尾必须按照上面的方式。①

有人以为只要主人公是一个，结构就有“整一性”，其实不然。一个人可以遭遇无数的事，有些是不能归并在一桩事件里的。同样情形，一个人生平所做的事，有许多是不能合成一桩事件的。②

诗和其他摹拟的艺术一样，一件作品只摹拟一个对象。诗既是摹拟事情，诗的故事就应该是一桩事件，一桩完整的事件，里面的情节应该有紧密的关系，颠倒或去除任何部分会使整体散乱脱节。如果一部分的存在与否并不引起显著的变化，那就不是整体中的有机部分。③

最糟是支支节节的结构。所谓支支节节，指情节的连续没有当然或必然的关系。④

悲剧结尾，主角从顺境转入逆境，隐情——暴露——

这些都应该从故事的内部发生，这样才能成为以前种种情节的必然或当然的结果。⑤

① 《诗学》7.1451a。
② 同上书，8.1451a。
③ 同上书，1451a。
④ 同上书，9.1451b。
⑤ 同上书，10。

亚理斯多德也是说：悲剧演一个人的一桩事，不是演一个人一生的事；这桩事件象完整的有机体，开头、中段和结尾前后承接，各部分有当然或必然的关系，结局是以前种种情节造成的后果。李渔对于戏剧结构的要求，跟«诗学»所论悲剧结构的整一性几乎相同，只是没提到«诗学»所说的广度。«诗学»说，戏剧所演的一桩事件需有相当广度。"只要显然是一个整体，故事就越长越美。一般说来，故事只要容许主角按当然或必然的程序，由逆境转入顺境，或从顺境转入逆境，就是长短合度"①。不过李渔虽然没有提到这一点，他的理论和这点并无抵触。因为按他的主张，决不容许故事在半途中收场，也不会要求一个戏由悲而欢、由离而合之后，再来一番离合悲欢。他主张一本戏演一个故事，不是半个故事或两个故事。所以单从理论的表面看来，李渔论戏剧结构时提出的各点，正就是亚理斯多德论戏剧结构时所提出的故事整一性。

可是实际上李渔讲究的戏剧结构的整一，并不是亚理斯多德«诗学»讲究的戏剧结构的整一。一个是根据我国的戏剧传统总结经验，一个是根据古希腊的戏剧传统总结经验。表面上看似相同的理论，所讲的却是性质不同的两种结构。

希腊悲剧不分幕，悲剧里的合唱队从戏开场到收场一直站在戏台上。因此，戏里的地点就是不变的，戏里所表示的时间也不宜太长，而一个戏台所代表的地域也不能太广。希腊悲剧除了个别例外，一般说来，地点都不变，时间都很短。亚理斯多德在区分史诗和悲剧时指出，悲剧的时间只在一天以内②。时间和地点的集中，把故事约束得非常紧凑。戏台上表演的只是一桩事件的一个方面——就是在戏台所代表的那一个地点上所发生的事情。至于这件事情的其他方面，就好比一幅画的背面，不能反过来

① «诗学»7，1451a。

② 同上书，5.1449b。

看。那些方面，只好由剧中人（包括合唱队）对话里叙述。例如《普罗米修斯被囚缚》一剧，台上演出的是普罗米修斯被钉在石壁上受罪，至于天上的宙斯怎么和他作对，都是叙述，不是排演出来的。又例如以结构完美著称的《俄狄普斯王》一剧，戏台上表演的只是宫殿门前发生的事，宫殿里面的事以及使者在别处干的事，都是叙述出来的。

希腊悲剧的故事又限于短短的一段时间以内。故事的焦点就是悲剧的结局；悲剧的开始紧挨着这个焦点。例如在《普罗米修斯被囚缚》剧中，普罗米修斯怎样帮助宙斯争夺权位，怎样违反了宙斯的意旨去帮助人类，以致获罪等等，都是已往之事，只在剧中人对话里追叙。戏开场就是普罗米修斯被雷神钉上石壁。他不肯屈服，结果被宙斯摔入地狱——这就是故事的焦点。又如在《俄狄普斯王》剧中，俄狄普斯怎样误杀父亲，怎样制伏狮身人首的怪物，怎样承继父亲的王位，娶了母亲，生了孩子等等，都是剧中人追叙的往事。戏开始，俄狄普斯就在追究杀死前王的凶手，于是发觉自己的罪孽，结果剜掉自己双目，流亡出国——这就是故事的焦点。悲剧故事既然集中在一个焦点上，结构就非常紧密，戏里一个个情节都因果相关，导致末尾的结局，好比一浪推一浪，把故事推到最高潮。这样一个紧凑而集中的故事，如果把地点分散，时间延长，就会影响它的整一性。亚理斯多德尽管没有制定规律，把一个悲剧的时间限于一天，地点限于一处，他只是要求一个悲剧演一个完整而统一的故事，可是由于希腊悲剧的紧凑和集中，他所谓故事的整一，基本上包含了时间和地点的限制。

只要看亚理斯多德在区分戏剧和史诗的时候，就指出了戏剧所以不同于史诗的地方。按《诗学》，史诗的结构和悲剧相同①，

---

① 《诗学》23，1459a。

不过有以下的差别：

史诗的故事没有时间的限制，悲剧故事却尽可能限于太阳运行一周时以内，或大约如此。①

史诗特别便于增加它的广度，也常利用这点便利。悲剧不能把一桩事件同时发生的许多方面都表演出来，只能表演戏台上演出的一面，而且只限于关涉到台上角色的事。史诗采用叙述体，可以把同时发生的许多情节一一描叙。假如这些情节和主题相属，就可以增加它的长度。这是史诗的方便，可以使内容丰富，花样繁多，并且有余地加入各种穿插。情节单调容易使人厌倦，演出悲剧往往因此失败。②

戏剧里穿插的情节很短，史诗里可用穿插的情节增广篇幅。③

诗人应当记住上面屡次提到的一点：不要把一部史诗里的情节——指包括许多故事的史诗——写成一个悲剧，例如把《伊利亚特》整个故事编成一个戏。史诗由于它的规模，每部分可有适当长度。可是同样的故事如编成悲剧，结果就很令人失望。④

悲剧能在较短的时间内达到模仿的目的，这是个很大的优点。因为效果愈集中，愈多快感；时间拉得长，快感就会冲淡。⑤

史诗的整一性较差。只要看，任何一部史诗可供几个悲剧的材料。因此，史诗如果采用严格整一的故事作为题材，

① 《诗学》，5，1449b。
② 同上书，24，1459b。
③ 同上书，17，1455b。
④ 同上书，18，1456a。
⑤ 同上书，26，1462b。

叙述得简略就好象是截断了的，拉到史诗的长度又好象冲淡了。我说史诗的整一性较差，我的意思说，一部史诗包含许多事情，例如《伊利亚特》和《奥德赛》包括许多事，每件事都相当长。可是这两部史诗的结构却是不能再求完美，所模仿的故事也不能再求整一。①

从上面所引几节，可见戏剧集中在较短的时间，较小的地域，穿插的情节短，整个的故事约束得很紧密。如果故事沒有时间和地域的限制，穿插的情节长，结构不那么紧密，那就不是戏剧的结构，而是史诗的结构；在史诗里这种结构可称完美，在戏剧里就比较差一些了。

十六、十七世纪，意大利和法国文艺理论家根据亚理斯多德所提出的故事整一性，以及"悲剧的时间不超过一天"那句话，生发出时间限于一天的规律，又从而生发出地点限于一个场面的规律，形成所谓"三一律"②。遵循"三一律"的剧作家多少继承了希腊悲剧的传统，例如十七、十八世纪意大利和法国的多数剧作家。直到十九世纪象小仲马，象讲究结构的斯克利布（Scribe），象易卜生，都还属于这个传统，所谓结构紧密的一派（Close Theatre）。③反对"三一律"的剧作家，对亚理斯多德所说故事应该有整一性这一点，向例并无异议④，并且也承认戏剧的时间和地点应该集中。例如西班牙的洛贝·台·维加公然不遵守"三一律"，可是他说，戏里的时间应该尽量约束⑤。又如英国的德莱登

① 《诗学》，26，1462b。

② 《法国古典主义的形成》二五三——二八五页。

③ 般特立(Eric Bentley)《剧作家兼思想家》(Playwright as Thinker)——子午线(Meridian)从书本，二一三页。

④ 《法国古典主义的形成》二四五页。

⑤ 《编剧的新艺术》十八节，根据克拉克(B.H.Clark)编选《欧洲戏剧理论集》九一页。

(Dryden)反对"三一律"，可是认为戏里的时间和地点该尽量集中[1]。歌德把"三一律"称为"最愚笨的规律"[2]。可是在区分史诗和戏剧时也说，史诗作者的天地宽阔，戏剧作家却局限在一个点上[3]。莎士比亚是一般公认为不守规律的典范，他和追随他不守规律的作家如歌德，如雨果，都是所谓结构宽阔的一派(open theatre)[4]。莎士比亚的戏里，换幕之间，地点也换，时间也换。例如在《冬天的故事》里，一换幕跳过十六年之久；《麦克贝斯》剧里的景，一会儿在英国，一会儿又在苏格兰。可是就象莎士比亚的戏那么不合规律，还比我国的传统戏剧拘束一些，因为莎士比亚的戏，至少在一个景里，地点限于一处，时间限于一段。我国传统的戏剧是完全不受这种限制的。

在我国传统的戏剧里，地点是流动的，象电影里的景。例如《西厢记》第一卷第一折，夫人莺莺等上场时，戏台上是普救寺西厢的宅子。夫人等下场，生上场，台上是将近京师的半途；说话之间，又变了城中状元坊客店。生下场，法聪上场，台上又变了普救寺方丈。生上场和法聪说着话，台上是上方佛殿，又是下方僧院，又是厨房，又是西法堂，又是钟鼓楼，又是洞房，又是宝塔，又是回廊，又是罗汉堂。只在一折之内，观众随着演员的唱词遍历这许多地方。又例如《琵琶记》第十七出，戏台上先是义仓，一会儿又是赵五娘回家的半途，一会儿又是她家里。又如《窦娥冤》第一折，台上先是城外赛卢医的药铺，又变为野外无人处，又变为蔡婆家里。李渔的戏里也是一样，戏里的角色只在台上迈几步，就走过许多地方[5]。这种例子，举不胜举。

---

① 《德莱登戏剧论文集》(人人丛书版)73—75页。

② 《歌德对话录》1825年2月24日，根据《欧洲戏剧理论集》328页。

③ 《论史诗和戏剧》，《欧洲戏剧理论集》338页。

④ 殷特立《剧作家兼思想家》213页。

⑤ 例如《比目鱼》第二出，又《蜃中楼》第二出。

因为沒有地点的限制，一桩事件同时发生的许多方面，都可以在台上表演出来，不必借助于剧中人的叙述。雨果说，由于地点的规律，剧作家“把叙述替代了戏里的情景，把形容替代了动人的场面。我们在戏剧中间夹进了一些严肃的角色，他们象古代的合唱队一般，告诉我们神庙里、宫殿里、公共场所发生了什么什么事情，使我们一再忍不住要叫喊说：‘是啊！那么带我们到那儿去呀！那儿一定很有趣、很好看啊！’”①我国传统的戏剧却是让观众各处瞧到。它不象图画那样只有一个正面，以致背面的情景只好向观众描叙；它象一个转动的立体，每一面都可以转向观众。尽管一会儿天上玉皇殿，一会儿水底龙王宫，只要故事里涉及，都可以在同一本戏里随着故事进展一一成为戏台上的场面。史诗只可以把一桩事件同时发生的许多情节一一描叙，我国的传统戏剧却能把这许多情节一一表演。例如《琵琶记》里，一方面赵五娘在家受苦，一方面蔡伯喈在京城享福，故事的两面对照着都在戏台上表演，全不用叙述。

我国传统戏剧里的叙述，不是向观众叙述戏台以外所发生的事，而是剧中人向其他不知情的角色叙述台上已经演过的事。例如《西厢记》卷五第三折红娘对郑恒叙张生下书解围的事；《琵琶记》三十八出张公向李旺叙赵五娘吃糠、剪发、筑坟的事；《窦娥冤》第四折窦娥的鬼魂向窦天章叙她受屈的始末。莎士比亚《汉姆莱特》剧中鬼魂向汉姆莱特叙述的，是戏开场以前的往事，窦娥叙述的却是第一、二、三折的全部情节。假如仿照希腊悲剧的结构，这许多重复叙述的情节也许都该划在整一的故事之外，成为追叙的往事。可是在我国传统的戏剧里，并沒有必要把戏的起点挨近结局，因而把许多情节挤到戏剧故事以外，成为叙述的部分。我国传统戏剧里时间的长短，只凭故事需要，并沒有规定的

① 《〈克朗威尔〉序言》(La Préface de Cromwell)，苏里奥(Maurice Souriau)编注本233页。

限度。例如《西厢记》的时间比较紧凑。张生和莺莺从相遇到幽会，不过三四天的事。张生中举荣归和莺莺成婚，也不过是半年以后的事。《琵琶记》的时间就宽绰得多。戏开场时蔡伯喈还在家乡，不肯应举。他进京赴试，中状元，做官六七载，才和赵五娘重逢。然后又庐墓三年，到合家旌表后才收场。又如《窦娥冤》只是短短四折的杂剧，在楔子里窦娥才七岁，戏到窦娥死后四年才结束。因为沒有时间的限制，故事不必挤在一个点上，幅度不妨宽阔，步骤就从容不迫，绰有余地穿插一些较长的情节。

李渔说，"戏之好者必长"①，又怕贵人沒闲暇从开场看到终场，就想出个"缩长为短"的办法，去掉几折，上下加几语叙述②。按亚理斯多德的理论，这些可去的情节就不是整体中的有机部分；结构整一的戏剧里容纳不下这些无关紧要的情节。我们现在又往往提出一折作为"折子戏"，可见这些情节有相当的长度。有相当长度的情节，《诗学》所讲究的戏剧结构里也是容纳不下的。

法国古典派理论家在解释《诗学》所论戏剧故事的整一性时指出，故事到收场，就不容穿插任何情节。因为观者很着急，凡是不直接关涉主题的事都无暇留连。这是古典派理论家一致承认的规则③。可是在我国传统的戏剧里，故事收场时并不急转直下，还有余闲添些转折，李渔所谓求"团圆之趣"该有"临去秋波那一转"：

水穷山尽之处，偏宜突起波澜，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极、信极而反致惊疑，务使一折之中，七情俱备……

收场一出，即勾魂、摄魄之具，使人看过数日而犹觉声

①② 《中国古典戏曲论著集成》7册77页。

③ 《法国古典主义的形成》250页。

音在耳、情形在目者，全亏此出撒娇，作临去秋波那一转也。①

《西厢记》结尾，张生报捷，莺莺寄汗衫，两人马上就要团圆，可是第五卷的第三折还来个郑恒求配的转折。《琵琶记》结尾蔡伯喈和两个妻子已经团聚，第三十九出牛丞相还要阻挠女儿随婿还乡。李渔所著十种曲，每本收场都有一番波折。例如《巧团圆》第三十二出一家骨肉已经团聚，第三十四出又来个义父、亲父抢夺儿子。《慎鸾交》结局时有情人将成眷属，第三十四出还要来一番定计试探。《怜香伴》第三十五出一男二女已奉旨完婚，可是第三十六出还要来个丈人作梗。这类穿插，西洋史诗的结构可以容许，西洋戏剧的结构就容纳不下。

以上种种，都证明我国传统戏剧的结构，不符合亚理斯多德所谓戏剧的结构，而接近于他所谓史诗的结构。李渔关于戏剧结构的理论，表面上、或脱离了他自己的戏剧实践看来，尽管和《诗学》所说相似相同，实质上他所讲的戏剧结构，不同于西洋传统的戏剧结构，而是史诗的结构——所谓比较差的结构。他这套理论适用于我国传统戏剧，如果全部移用于承袭西方传统的话剧，就有问题，因为史诗结构不是戏剧结构，一部史诗不能改编为一个悲剧，一本我国传统的戏也不能不经裁剪而改编为一个话剧。由此也可见，如果脱离了具体作品而孤立地单看理论，就容易迷误混淆。

西洋小说往往采用戏剧式的紧密结构，把故事尽量集中在较小的地域，较短的时间。例如奥斯汀(Jane Austen)的小说就称为"戏剧式的小说"(Dramatic novel)②。我国的传统戏剧却采用了幅度广而密度松的史诗结构。希莱格尔(Friedrich Schlegel)

① 《中国古典戏曲论著集成》第7册69页。

② 缪尔(Edwin Muir)《小说的结构》(The Structure of the Novel)，42—47、58—59页。

说："但丁的《神曲》是一部小说"，"莎士比亚的悲剧是古典悲剧和小说的混合产物"①。那么，我国的传统戏剧可称为"小说式的戏剧"。现代欧洲提倡的"史诗剧"(epic theatre)尽管和我国的传统戏剧并非一回事，可是提倡者布莱希特(Brecht)显然深受中国传统戏剧的影响。他赞扬"史诗剧"，也因为它有松懈的结构，可以反映宽阔的社会背景。他说："现在对一个人应该从他整个社会关系来掌握他。戏剧家唯有用史诗的形式，方才能够反映世界全貌"②。

戏剧的结构和史诗的结构虽然都须有整一性，但整一性在程度上的差别造成性质上的不同。戏剧理论家为了打破"三一律"的束缚，反对时间和地点的规律，往往说，亚理斯多德《诗学》只提出故事整一的要求，并未有时间和地点的规定。可是，他们如果把时间和地点的约束全盘否定，那么，亚理斯多德所论的戏剧结构就同于李渔所论的戏剧结构——也就是说，不成为戏剧结构，而成了史诗结构。

（原载《春泥集》）

① 《文学笔记》(Literary Notebooks)，艾希纳(Hans Eichner)编注本，第76则、第86则。据说这是浪漫主义文评的常谈。

② 转引自殷特立《剧作家兼小说家》218页。

梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特戏剧观比较

佐　临

戏剧工作者运用戏剧手段来反映生活、影响生活，就跟其他艺术工作者运用其他艺术手段来反映生活、影响生活一样。人们的世界观和艺术观在每个历史时期，每个阶级社会里，都是限定的，因此戏剧手段也因时代不同而异，总的说来，一般都受时代和阶级的支配，尽管并非总是那样一成不变。

为了便于讨论，我想围绕着三个截然不同的戏剧观来谈一谈，那就是：梅兰芳戏剧观、斯坦尼斯拉夫斯基戏剧观和布莱希特戏剧观——目的是想找出他们的共同点和根本差别。我想探索一下三者之间的相互影响，看一看是否起了推陈出新的作用。

中国传统戏剧显著的特征

梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特是三位现实主义大师，运用的戏剧手段却各有巧妙不同。梅兰芳是中国传统戏剧最具代表性最成熟的代表，这种传统戏剧同西方戏剧区别甚大——确实根本不同。依我的看法，我国的戏曲传统有着下列四大特征：

（1）流畅性：它不象话剧那样换幕换景，而是连续不断的，有速度、节奏和蒙太奇。

（2）伸缩性：非常灵活，不受空间时间限制，可作任何表

现。

（3）雕塑性：话剧是把人摆在镜框里呈平面感，我国传统戏曲却突出人，呈立体感。

（4）规范性（通常称“程式化”）：意思是约定俗成，大家公认，这是戏曲传统最根本的特征。我认为把生活原封不动地搬上舞台如若不是可厌也是不可能的。坦白告诉观众，演戏便是演戏。为此我们创造了一整套规范，打破了时间空间的限制，使生活可以更崇高、更驰骋自由地呈现在舞台上。

梅兰芳艺术的伟大之处就在于他把这四种特征发挥到臻于完美的地步。布莱希特看过梅兰芳的一次演出后，热情赞扬道：

“这种演技比较健康，而且（依我们的看法）它和人这个有理智的动物更为相称。它要求演员具有更高的修养，更丰富的生活知识和经验，更敏锐地对社会价值的理解力。当然，这里仍然要求创造性的工作，但它的质量比迷信幻觉的技巧要提高许多，因为它的创作已被提到理性的高度。”

布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基在戏剧理论上的区别

布莱希特戏剧理论的最基本特征是：他主张演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间必须保持一定的距离。换言之，他不要演员和角色合而为一，也不要观众和演员合而为一，更不要观众和角色合而为一。演员、角色、观众的相互关系要保持一定的距离。布莱希特曾这样写道，“要演员完全变成他所表演的人物，这是一秒钟也不容许的事。”这和斯坦尼斯拉夫斯基要求演员应该“进入角色”的理论迥然不同。斯氏的学生萨多夫斯基就曾说过“演员和角色之间要连一根针也放不下。”布莱希特则不然，他主张保持“距离”的目的是要防止把剧场和舞台神秘化，成为一个变魔术的场所，起“如醉如痴，催眠作用”的活动阵

地；防止演员用倾盆大雨的感情来刺激观众的感情，使观众以着了迷的状态进入剧中人物和规定情景。布莱希特之所以要防止这些，他之所以要运用一切艺术手段来破除迷醉幻觉，就是生怕演员和观众都过于感情用事，从而失去理智，不能以一个冷静清醒的头脑去领会剧作家所要说的话，不能抱着一个批判的态度去感受剧本的思想性、哲理性，去探索事物的本质。换言之，如果演员或观众过于沉醉在剧情、人物感情之中，他们就不能够理智地以冷静、科学的头脑，去认识剧中的生活和现实，更谈不上改造生活，改造现实。

布莱希特所反对的是以感情来迷人心窍，而主张以理智去开人心窍。布莱希特自己曾这样写道："几句术语去阐述一下什么是史诗剧是不可能的。最根本的也许是史诗剧不激动观众的感情，而激动他们的理智。"他又说过："在感情和理性的过程中，就产生了眞正的感情，这是我们所需要的。"他的意思就是指：理智、思想激动到一定程度则变成感情。按我的理解，艺术的感染力应该就在这个地方。表演艺术家不要受情感所支配，而要支配情感。布莱希特强调应该寻求一种理智和感情相结合的辩证的戏剧。

三位现实主义大师的共同点

布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基是否对立呢？可以说又对立又一致。因为他们在艺术观上大体是一致的，但在戏剧观上却是完全对立的。布和斯有许多相同之处，比如说，他们都是现实主义者，坚决反对自然主义。斯氏常被人误认为自然主义者，但事实上他并不是。斯氏在《我的艺术生活》中这样写道："特写记者，为了博取哄笑，肯定地说我们培养蚊虫、苍蝇、蟋蟀和其他昆虫……说我们强迫受过训练的蟋蟀鸣叫，好在舞台上创造忠实于生活的气氛。"由此可见斯氏虽然主张将眞实生活搬上舞台，但

绝不是不经加工，原封不动地搬上舞台。斯氏和布莱希特另一相同之处就是两人都强调舞台上的形体动作。布莱希特说"演员必须为他的角色的感情找到一个外部的……动作，以便尽可能地随时展露内心的状态。有感情就必须流露出来，必须得到发泄，这样才能赋与形状和意义。"斯氏也说"人的形象——这就是他的行动的形象。在舞台上需要行动。行动能动性——这就是表演艺术的基础……看不见的必须成为看得见的……我们这一派演员不仅要比其他各派的演员更多地注意产生体验过程的内部器官，而且要比他们更多地注意正确表达情感……的外部器官。"在这一问题上，布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基和梅兰芳三位戏剧艺术大师观点相同。

最根本的区别

梅、斯、布三位的区别究竟何在？简单扼要地说，最根本的区别是：斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本就不存在，用不着推翻。这是因为中国传统戏剧一向具有高度的规范化，从来不会给观众造成真实的生活幻觉。在戏剧圈内，"第四堵墙"是个相当流行的术语，但是也许很少有人追求它的来历或充分地领会它在戏剧理论中的含意和在舞台上实践中的深远作用和影响。这个术语在世界话剧上首次提出于一八八七年的三月三十日，距今已九十四年；当时西方话剧的情况很糟糕，舞台上净是些虚假、空洞、造作、陈旧，只有形式，没有内容，只讲情节，缺乏生活的作品，也即是左拉所说的："昨日戏剧腐朽的废墟"。有一位著名的评论家P·梅里美曾经将这时期的法国戏剧概括地、形象地归纳为如下的公式："乓——乓——乓，三声响。幕启：微笑——挫折——哭鼻子——搏斗：男主角断送了生命，女主角也呜呼哀哉。完。"为了突破这个陈腐的公式，左拉和他同时代其他艺术家不约而同地大声疾

呼要“救救话剧”，而他们提出的口号是：“用科学来救！”因为科学在当时，甚至在文学艺术界也是个动力，任何事情没有经过科学的准确的考验，都不能成立。此外，法国资产阶级大革命和巴黎公社之后的广大群众对戏剧中所表现的帝王将相、个人灵魂等等大抵都不感兴趣，他们迫切要求一些反映自己现实斗争的戏，日常生活的戏。于是戏剧家们在要改变生活必须先认识生活的前提下，将生活搬上舞台，机械地、原封不动地搬上舞台，而却称这为“科学”。自然主义戏剧学派就是由此产生的。这派戏剧的主力是一八八七年三月三十日创办“自由剧场”的安德莱·安图昂。另外一位剧作家让·柔琏是这个学派的宣传大员，他几乎是在同日宣称“演员必须表演得好象在家里生活一样，不要去理会他在观众中所激起的感情；观众鼓掌也好，反感也好，都不要管；舞台前面必须有一面第四堵墙，这堵墙对观众来说是透明的，对演员是不透明的。”这就导致斯坦尼斯拉夫斯基的“当众孤独”的原理。自从安图昂等人在观众和演员当中砌起了这堵墙，将观众隔绝以来，话剧面貌为之一变，出现了许多优秀作品，由自然主义发展到批判的现实主义，将资产阶级社会中的一切卑鄙、愚蠢、伪善、不可告人的肮脏勾当在舞台上暴露无遗；其中最出色的剧作家有易卜生、萧伯纳、霍普曼、契訶夫等十九世纪大师。我们知道，我国的话剧也就是在这一学派全盛时期诞生的，并且在过去七十年当中作用很大，成绩也很卓著，在人民的心目中赢得了应有的地位。

这里我想唤起大家注意一个问题，那就是说这个企图在舞台上造成生活幻觉的“第四堵墙”的表现方法仅仅是话剧许多表现方法中之一种。在二千五百年戏剧发展史中，它仅占了九十四年，而在这短短的九十四年内戏剧工作者也并不是完全采用这个方法。可是，它的影响很大，以致有些人似乎只认定这是话剧唯一的创作方法。这就受尽束缚，被舞台框框所限制，严重地扼制住我们的创造力。为了解脱这些束缚、限制，布莱希特主张破除第四堵墙，破除生活幻觉。他使用了“间离效果”或“离情作用”来代

替，也就是“破除生活幻觉”的技巧，防止观众、演员、角色合而为一的技巧。布对斯氏体系有一段评语很能说明问题：

“蜕变（即演员、角色合而为一，进入角色的意思）是一种最麻烦的玩艺儿。斯坦尼斯拉夫斯基为它出了许多点子，甚至创造了整套体系，以便创造性的情绪在每场演出时产生，但演员不可能持久地进入角色；他很快地便枯竭了，然后他便开始模仿人物的外在的一些特征、举止或音调，于是在观众面前所引起的效果便削弱到一种可怜的地步。”布莱希特接着说：

“这些困难，在一个中国戏曲演员身上是不会有的，因为首先他否认这种蜕变的概念，自始至终只限于‘引证’他所扮演的角色，可是他‘引证’得多么艺术啊！除了一两个喜剧演员之外，西方有哪个演员比得上梅兰芳，穿着日常西装，在一间挤满了专家和评论家的普通客厅里，不用化装，不用灯光，当众示范表演而能如此引人入胜？”这段话是布莱希特四十六年前写的。

布莱希特对梅兰芳艺术的赞赏

一九三五年，梅兰芳到苏联访问演出，布莱希特在莫斯科看了他的表演艺术，深深地着了迷，于一九三六年写了一篇题为《论中国戏曲与间离效果》的文章，盛赞梅兰芳和我国戏曲艺术，兴奋地指出他多年来所朦胧追求而尚没达到的，在梅兰芳却已经发展到极高的艺术境界。他最欣赏的是梅兰芳演的《打渔杀家》，文章里作了细致的描绘，热情地赞扬梅兰芳的手势和动作，特别是对桨的运用，尤为惊叹不已，那样一个简单的工具却表明了划船、弯曲的河流等等方面。

“一个年轻女子，渔夫的女儿，在舞台上站立着划动一艘想象中的小船。为了操纵它，她用一把长不过膝的木桨。水流湍急时，她极为艰难地保持身体平衡。接着小船进入一个小湾，她便比较平稳地划着。就是这样的划船，但这一情景却富有诗情画

意，仿佛是许多民谣所吟咏过、众所周知的事。这个女子的每一动作都宛如一幅画那样令人熟悉；河流的每一转弯处都是一处已知的险境；连下一次的转弯处在临近之前就使观众觉察到了。观众的这种感觉是通过演员的表演而产生的；看来正是演员使这种情景叫人难以忘怀。”

戏曲艺术是“有规则的自由行动”。同时，梅兰芳的表演也并非完全是外部技巧，他也象斯氏那样对內在感情的创作活动极为重视。有这样一段故事说明了这一点。有一位京剧著名女演员曾拜梅兰芳为师，学会了一出《洛神》，演出后大家颇为赞赏，一致承认学得很象，梅先生的一举一动，一腔一调，沒有一样不模仿得维妙维肖。某一位评论家指出，只有一个地方沒有学到家，那就是：她的洛神还差点“仙气”。听到这意见，我们这位刻苦钻研的女演员着了急，到处寻师访友，请教人家这“仙气”该如何取得。有一天，有一位高明的行家对她的苦闷一语道破：“梅先生演的是‘洛神’，您演的是梅先生！”于是，这位女演员恍然大悟。由此可见，內在的创作，而不是外部的标志，才是我国传统戏剧艺术的精神实质。

不同的戏剧观和戏剧手段

以上我主要是说明梅、斯、布三位大师既一致又对立的辩证关系，即是艺术观上或多或少的一致，戏剧观上的对立。我们可以从另一角度来思考这个问题。有些戏曲改革工作者，因为对戏剧观问题注意不够，常常将西方戏剧技巧强加于传统戏曲上，造成不协调的结果。戏剧家应该深入生活，但那不等于说我们该把生活原封不动、依样画葫芦地搬上舞台。毛泽东同志说过艺术“应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。

归纳起来说，二千五百年曾经出现无数的戏剧手段，但概括

地看，可以说共有两种主要的戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观，或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观。除此之外，可能还有写实写意混合的戏剧观。纯写实戏剧观只有九十四年历史，而产生这种戏剧观的自然主义戏剧可以说已完成了它的历史任务。可我们的话剧剧作家好象还受这个戏剧观的残余所约束。剧本，剧本，一剧之本；如果一个剧本是以写实戏剧观写的，我们就很难用其他方式演出，否则就不免发生编导纠纷。但是我国传统戏曲却具有一种远比现代话剧技巧更加灵活而巧妙的技巧。举一个浅显的例子来说：一段"自报家门"常常比整整一幕话剧交代得还要简明有力；一个"背供"就可以同观众分享一个秘密，角色就可以暴露出多少内心活动呵！

我国的传统演技

对梅兰芳，也就是对我国传统的戏剧表演艺术来说，理想的方法是把内心活动的"内在技巧"和外部的表现技巧相结合。拿梅兰芳的《宇宙锋》为例，他在这出戏中扮演一个年轻女子装疯，嘲讽她那想把她嫁给皇帝的父亲。他在表演时，一方面装疯，一方面又象扮演者本人那样保持清醒。

再举一个例子，有一出旧戏叫《写蛮书》，昆曲叫《太白醉写》。唐明皇召见李太白，当时太白宿酒未醒，接到圣旨，必须快马加鞭进宫面圣。陈腐的表演方法都是让演员象醉汉那样两腿不稳，失去平衡，趔趔趄趄。但是传统的表演方法却并非如此。因为诗人虽醉，演员却不应忘记他是骑在马上，因此他的两条腿并不属于诗人而是属于滴酒未沾的马。著名京剧演员汪笑侬在本世纪初表演时，上半身晃晃悠悠，完全是酒醉的诗人，下半身却稳稳当当、清清楚楚，是那匹马。所以，是不是可以说：这位表演大师的上半身是斯坦尼，而下半身是布莱希特?!醒和醉，神志清醒和疯疯癫癫，相对立的两者辩证相结合正是我国传统戏剧高超迷人之处。

我国传统戏剧內在的特征

我在这篇文章一开始谈到我国传统戏剧艺术有四大特征，即流畅性，伸缩性，雕塑性和规范性（程式化），其中规范性是最根本的。但这还不够确切。把我国传统戏剧称之为"规范化"（程式化）是从形式上看问题，这不是中国戏曲的实质。如果说西方艺术的基调是写实的话，那么传统的中国艺术的实质是什么呢?很难找到一个相当的词汇。在中文里我们有"写意"这个词汇，但是我还没找到一个适当的英译文。和外国朋友们谈到这个问题时，我只得用绘画来做比喻。古典西洋画基本是写实的，国画则主要是写意的。如果我们同意这一对比，那么这也同样适用于我国的传统戏剧。

总括地说，除了前述的四种外部特征之外，我国传统戏剧还有以下四种內在特征：

1．生活写意性，就是说不是写实的生活，而是源于生活，又是对生活加以提炼、集中、典型化。创作不应当仅仅是来自生活，而应当是提炼过的高于生活的东西。

2．动作写意性，即一种达到更高意境的动作。

3．语言写意性，即不是大白话，而是提炼为有一定意境的艺术语言，达到诗体的语言。

4．舞美写意性，即不是实际的环境，而是达到高度艺术水平的设计。

这四种我称之为內在的特征，再加上前述的四种外部的特征，就是我国优秀传统戏剧风格的主要条件，梅兰芳正是我国这种戏剧风格的大师。

（本文原载黄佐临著《京剧与梅兰芳》英文版，中文稿发表于《人民日报》一九八一年八月十二日五版）

中日的自然诗观

林　　林

一

中日因为一衣带水之隔，虽有大陆与海岛的差别，文化交流很早，中国诗文学对日本有所影响。所以，对山川草木、鸟兽虫鱼、风花雪月等的感受，就有传统性的共同点，大都从自然现象捕捉其中的美入诗作画，这在许多诗画作品上，都可以体会到。至于后来发展起来的日本庭园、花道等的审美观和中国欣赏自然美的情况，也不能没有联系。这些诗情画意，崇尚自然，总与西欧那种整整齐齐的几何线条的风格，显然异趣。

从诗的自然观说来，我们中日两国以诗画表现自然界事物，比西欧早了好多世纪。西欧可以说从中世纪统治着的神，到文艺复兴后发展到写人，十八世纪浪漫主义兴起后，才发展到写自然风景。卢梭倡议归返自然论，起了先驱者的作用，文艺诗画写自然风景才兴盛起来。历史原因大概是这样的吧。

二

西周以前的文化，反映在«诗经»的已经可观。关于草木鸟兽的词汇丰富，当时一般男女的自然（甚至天文）知识，也在诗歌中表现出来。孔子时代，就选编成书，教人不可不读了。屈原带着科学家的态度，对宇宙的起源、天地的形成、日月的明暗、雷

电风雨的现象，寻根究底，要问个为什么？屈原描写自然界的手法变化多，文采美。“论山水，则循声而得貌；言节候，则披文而见时。”他不仅欣赏自然，而且利用它为自己服务，他驱使着雷电风雨，驾驭着龙凤，坐着花草装饰的车子，上天下地，来去自由，形象富有动人的瑰丽的色彩。

魏晋陶渊明对门阀制度不满，不愿为五斗米折腰，去官归田，做个“洁己清操之人”。他写了许多朴真自然的田园诗，又虚构了一个象桃花源的神仙世界。

晋末以后，文人与佛教徒交游之风已盛。深山古庙，成为他们游览之地，因而云容霞绮，树影花光，给山水诗提供了原料。谢灵运、谢眺虽然是“身在江湖，心怀魏阙”，游山玩水为了养生行乐，情操远不如陶渊明。但是他们所写的山水诗是出色的，李白给以很高的评价。在“风月同天”之下，李白说过“清风朗月不用一钱买”；杜甫也说过“清风朗月无人管”。唐宋文学家写了不少优美的诗文，李白有朴素的诗句“举头望明月，低头思故乡。”晁衡（700—770，原名阿部仲麿）在长安怀念故乡，也吟过“仰首望长天，明月曾相识，来自春宵三笠山。”此情此景，也很相近。浪漫主义的李白，情思奔放，曾写出“欲上青天揽明月”，不料小林一茶（1763—1827）却想到小孩儿要玩玉盘似的，吟出这样的徘句：“小孩儿哭着嚷，要从天上拿下月亮。”风格不同，但后者也十足天真，都带浪漫气氛的。

中日诗人都有把月轮比做团扇的诗，东汉班婕妤作的《怨歌行》中有“裁为合欢扇，团团如明月。”日本俳谐创始人宗鉴（1465—1553）吟过“若在月轮插上柄，便是一把美团扇。”富于生活情趣。

《万叶集》初期，有舒明天皇（593—641）歌颂大和国的山水抒情诗；山部赤人（未详）很早歌咏“玉扇倒悬大海东”的富士山；不少诗人写了风景诗篇。《古今集》的诗作，还以春夏秋冬景色为主要题材，反映了扶桑岛国的绮丽风光。陶渊明的《四时》

诗："春水满四泽，夏云多奇峰，秋月扬明辉，冬岭秀孤松"，在日本古今诗歌界人士是熟悉的。

著名俳人松尾芭蕉（1644—1694）与谢芜村（1716—1783）都熟悉中日古典文学，芭蕉喜读李白杜甫的作品。芜村很赏识苏轼的前后赤壁赋，并对山高月小、水落石出的描写，感到兴趣。他们都有热爱自然、描写动植物的佳作。如所周知，芭蕉的名句："古池塘，青蛙跳入水声响。"显出他恬静闲寂的情调。芜村的名句："一片菜花黄，东有新月，西有夕阳。"绘出境界辽阔、色彩浓郁的图画。

三

中国的诗，以自然某种现象起兴，转入人事感赋为多，单纯描写自然现象的很少。正如月有阴晴圆缺，人有悲欢离合。人是社会的人，在世不称意，便想逃往自然，于是在主客观矛盾中产生了诗文。

唐代写白云变成隐居的"仙境"，陆畅有"山中白云千万重，却望人间不知处"诗句。孟浩然吟道："北山白云里，隐者自怡悦。"佛教徒寒山说得更深，"谁能超世累，共坐白云中"；"住兹丹桂下，且枕白云眠"。寒山诗在现代中国不大为人所知，也不见到他的诗集，但在日本却出版他的诗集，森鸥外（1862—1922）写他的传记。禅宗的"翠竹总是法身，黄花无非般若"，寒山爱岩石浮云，置身物外而入云间了。日本西行上人（1118—1190）更爱花月，可说到了"观花变为花"的境界，写有脍炙人口的短歌：

愿将一死在花间，

时值春宵月正圆。

寻求"凡人净土"的新诗人相马御风（1883—1950）要求诗作达到"主体与客体融合境的自觉"也写有和歌道：

白云行空静舒徐，

我亦默随白云移。

在现代新诗运动的初期，国木田独步（1871—1908）追求自由平等，但在现实社会中遇到矛盾和苦闷，把自由寄托在山林了，就唱出这么新体的诗句：

自由存在山林，

我唱这诗句而血液沸腾，

哦哦，自由存在山林，

我怎能舍掉这山林。

歌人、诗歌学者佐佐木信纲（1872—1963）曾吟短歌曰："山林久凝竚，身疑亦一株。"那就不知不觉与山林同化了。这样说来，这不仅是文学上的艺术观问题，而且是哲学上的自然观问题了。

四

对于动物的看法和感情，也可以寻出共同点。例如，对自己不营巢，只会霸占他鸟的巢的杜鹃，中国古诗，当做哀鸟，它的啼声会引人哀思。它在日本诗歌里也是一样的感受。杜鹃花也和这鸟有关联："泪血染成红杜鹃"，"一声催得一枝开"。杜鹃，又名子规、不如归、山时鸟。诗人正冈子规（1876—1902，二十五岁时咯血，自名子规）办杂志也取名«杜鹃»。现代名诗人石川啄木（1885—1912）也有咏杜鹃诗，以其泣血的声音来激励自己。

对雁鸟也有同感，是引人旅思的情调，常有同情孤雁、病雁的吟咏。芭蕉曾写出这样的俳句："离群病雁，独下旅途夜里寒。"莺是报春鸟，我国的«诗经»就有写它的诗篇。日本«万叶集»主要诗人大伴家持留下"斜阳泣黄莺"的名歌。日本歌人、俳人吟咏莺的非常之多。鹤在日本也是瑞鸟，鹤可以活到六十岁，说是"鹤寿千年"，和龟作为长寿的象征，甚至把它神话化，从民间故

事产生名作《夕鹤》的歌剧。

在汉诗中，猿声是悲切的，屈原有“猿啾啾兮又夜鸣”，杜甫有“闻猿实下三声泪”。唐诗人写猿的不少。芭蕉也有类似的俳句：“听到猿声悲，秋风又传弃儿啼，谁个最惨凄？”至于描写猴子戏来比喻人事，都含有哀情中的幽默感《万叶集》里面有巡游艺人有歌词为鹿、为蟹诉苦，唱出它们惨痛的命运，鹿被擒后，角饰玉笠，毫作御笔，肉供御膳等等；蟹被抓去腌做食品，还听到人家称赞自己的肥美可餐。这使我想到汉魏乐府一首诗，写乌生在秦家桂树上，被秦家浪荡子用弹弓打死，为乌哀叹。又有一首《枯鱼过河泣》，它是这么四句：“枯鱼过河泣，何时悔复及！作书与鲂鱮，相教慎出入。”枯鱼写信，警告伙伴，勿再犯错误，富有别致的想象力。李白也写有同样题目的诗篇，创意大致相同。

再举小林一茶的两首俳句看看吧：

瘦青蛙，别输掉，这里有我一茶！

来同我一起玩哟，没有爹娘的麻雀！

这些都用对话式，感情真挚，神态活现，诗人与所写的对象，站在同一立场，物我难分了。

因此，我就想中国有无这类写小动物的诗篇？就想到唐骆宾王的诗《蝉》，宋姜夔的《齐天乐》词《蟋蟀》，但感到前者以蝉来喻自己怀才不遇。后者没写蟋蟀本身，是由蟋蟀而引起自己的感怀。物我总有距离。又想到李长吉的咏马，那些马和诗人自己就靠得较拢，马拟人，人拟马，物我关系密切。中日诗人抒写自己的感情和表现自然的手法，总是有很多相似的地方。

王国维在《人间词话》说过：“诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。”属于前者屈原之外少有，属于后者，中日诗人例子比比皆是。

附记：读了厨川白村的《东西之自然诗观》后，有所感触，因而写了这篇小文，请读者指正。

一九八〇年八月十日

（原载《世界文学》一九八〇年五期，收入本书时经作者作过一些改动。）

«赵氏孤儿»杂剧在启蒙时期的英国

范 存 忠

元剧«赵氏孤儿»的传入欧洲以及在欧洲发生的影响，已经有了一些介绍。[①]可是，在这一个中西文学关系的问题上，还有不少事例需要更好的安排，也有不少论点需要更多的考虑、更多的阐发。本文拟就«赵氏孤儿»怎样传入英国，传入英国后引起怎样的批评，经过了怎样的改编，改编本子怎样上演，以及上演后取得怎样效果等问题，提供一些事例，并结合当时历史条件和思想倾向，指出这些事例的意义，从而具体说明这本中国戏剧在启蒙时期英国的影响。

一

要谈«赵氏孤儿»怎样传入英国，必须先谈这本杂剧怎样传入法国，因为它是从法国转过去的。在十八世纪初期，英国和中国早就发生了直接关系。中国的茶(武夷、熙春)、磁器、漆器、南京布、糊壁纸等，通过东印度公司，早就进入英国社会，引起了

---

① 关于这一问题，陈受颐论述较多，有«十八世纪欧洲文学里的‹赵氏孤儿›»，见«岭南学报»第1卷第1期(1929)，114—146页；另有英文本，名«中国孤儿：元剧»，见«天下月刊»第3卷第2期(1936)，89—115页。本文作者曾写«十七八世纪英国流行的中国戏»，见«青年中国»季刊第2卷第2期(1940)，172—186页。本文修订了一些已知事例，增补了一些新的材料，并就当时历史条件与思想倾向，着重阐发这些批评与改编工作的意义。

英国人对东方的兴趣。可是，中国的哲学、伦理、文学，一般是由欧洲大陆——特别是法国——转辗输入的，中国戏剧也是这样。

《赵氏孤儿》传入法国，是在一七三二至一七三三年间。一七三四年二月，巴黎的《水星杂志》——这杂志现还存在——发表了一篇没有署名的信，说是从法国西北部布雷斯特寄来的。信里有几节法文翻译的中国戏剧。信上说："先生，这就是我答应给你的一件新鲜别致的东西。请你告诉我，你和你的朋友们看了这本中国悲剧觉得怎样。此外，还请你告诉我，我之所以对这本戏发生兴趣，是不是由于这样的一种心情，即凡是时代较古或地区较远的东西总能够引起我们的欣慕。"① 这里说的中国悲剧就是《赵氏孤儿》杂剧。这时候，巴黎耶稣会的教士杜赫德（J. B. du Halde）正在编辑一部关于中国的书，叫做《中华帝国志》，简称《中国通志》（Description de la Chine），早于一七三一年在耶稣会士通信录（第20集）上登了预告，一七三三年又印了一份说明书，介绍内容。到了一七三五年，《中国通志》出版，对折本四厚册，里面包括《赵氏孤儿》的法文译本。一年以前《水星杂志》上发表的只是一些片段，这次《中国通志》上登载的是法文译本的全部。②译者是在中国传教的一个耶稣会士，华名马若瑟（Joseph Maria de Prémare）。③《赵氏孤儿》是第一个传入欧洲的中国戏剧；就十八世纪来说，它是唯一在欧洲流传的中国戏剧。

我们说，《水星杂志》上发表的只是马若瑟的片段译稿，而《中国通志》上登载的是马若瑟的全部译稿。可是，马若瑟的全部

---

① 参阅黎翁(H.Lion)：《伏尔泰的悲剧及其戏剧理论》(1895)，223页。

② 杜赫德（卒于1743年）系于1711年起主编《耶稣会士通信录》，该书又名《有益而有趣的信札》(Letters édifiantes et curieuses)。《赵氏孤儿》的法文译本见其所编《中国通志》(法文本，1735)，第3卷，339—378页。

③ 马若瑟（1666—1735）的《赵氏孤儿》法译本完成于1731年。王国维的《宋元戏曲史》第16章谓杜赫德于1762年译此剧，误也。关于马若瑟的译稿如何传入法国，参阅科尔迪埃：《西人论华书目》(H.Gordier,Bibliotheca Sinica, 1904—1924)，第3卷，1787—1788页。

译稿，不是《赵氏孤儿》的全部，而是经过删节的。元剧本以歌唱为主，歌唱里有很好的文章。马若瑟的法文译本则以宾白为主，“诗云”之类刊落大半，至于曲子则一概不译，只注明谁在歌唱。这样一来，《正音谱》所谓的“雪里梅花”，王国维所谓的“元剧之文章”，都看不见了。再者，有些地方，宾白脱离了曲子，好象也可以前后贯串；但也有不少地方，宾白脱离了曲子，就上下不很衔接——在这些“曲白相生”之处，经过了割裂，前后脉络就不明显、不自然了。

就马若瑟的汉语程度来说，他好象是可以做出一个较好、较完整的译本的。我们知道，他是在一六九八年（康熙37年）到中国来的，从那年起到一七三五年（雍正13年）卒于澳门止，共留华三十八年，其中在江西各处如饶州、建昌、南昌等处住了二十多年。①他是熟悉汉语的，读过不少中国书，也写过不少东西。除了关于宗教的而外，他译过一些书经与诗经，后来也在杜赫德的《中国通志》上发表。他还用汉语写过一部《经传议论》，分篇讨论六书、六经、易、书、诗、春秋、礼乐、四书、诸子杂书、汉儒、宋儒。在十八世纪初期（康熙年间），到中国传教的耶稣会士，为了便于进行工作，研习中国学问。傅圣泽（Foucquet）和白晋（Bouvet）研习的是易经，而马若瑟研习的是“理学”。马若瑟在他的《春秋论》一篇的自序上说：“瑟于十三经、廿一史、先儒传集、百家杂书，无所不购，废食忘寝，诵读不辍，已十余年矣。”②在当时教士中，他是一个“中国通”。可是他译的《赵氏孤儿》，只是大体保存了原作品的轮廓，而不是一个完整的本子。很可能，这位“理学”家，对词曲小道，不很内行，为了省事，没有全译。至于比较完整的译本，法国人汝利安（S. Julien）的散文韵文译本，那要等到一八三四年才得出版——是一百多年以后的事。③

① 参阅徐宗泽：《明清间耶稣会士译著提要》（1939），402—403页。

② 方豪曾论述马若瑟的学习与著述，引文见《方豪文录》（1948），164—165页。

③ 科尔迪埃的上引书，第2卷，1787—1788页。

马若瑟的《赵氏孤儿》译稿在欧洲的流传，主要是靠杜赫德的《中国通志》的流传。《中国通志》是李明（Louis Le Comte）的《中国现状新志》（1698）以后有关中国的第一部大书，该书在十八世纪欧洲流行极广。它在欧洲主要语言（如英、德、意、俄）里都有译本，其中最早的是英国的译本。① 早在《中国通志》出版以前，伦敦新闻界听到了消息，就已注意了。②后来，《中国通志》在巴黎出版了，伦敦发生了抢译现象。一个以印刷精美得名的出版家叫做瓦茨，另一个以创办《君子杂志》得名的出版家叫做凯夫，都雇了译员，赶着进行工作，凯夫并在《君子杂志》上大为《中国通志》宣传。瓦茨的翻译是一个删节本，进行较快，于一七三六年出版，八开本四册，五年之内印了三次。凯夫的翻译是一个全译本，进行较慢，于一七三八至一七四一年之间分期出版，对折本两大册。从一七三六年至一七四一年，这两个出版家，互相指摘，进行争辩。③对我们来说，这些争辩的意义倒不在其是非曲直，而在说明下面一个事实：就是，在十八世纪的三十年代，中国文物在英国的翻译界、出版界、以及读者界，已经引起了广泛的注意与兴趣。

瓦茨和凯夫的两个《中国通志》英译本，都包括马若瑟的《赵氏孤儿》。因此，在四十年代之初，《赵氏孤儿》已经有了两种英译本了：瓦茨的是第一本，凯夫的是第二本。就读者来说，懂法文的——这在当时“上流社会”有相当数量——可读马若瑟的原

---

① 科尔迪埃的上引书，第1卷，45—51页。

② 参阅勃吉尔（Eustace Budgell）的《蜜蜂报》（Bee，1733—1734），第24、40、50期。杜赫德的《中国通志》说明书，四开本四页，系于1733年发表，勃吉尔即在同年8月份的《蜜蜂报》（第24期）作了报导。后来又在1734年2月份的《蜜蜂报》（第49、50期）上作详细介绍。作者曾有论述，见《英国语言文学评论》（Review of English Studies, Oxford），1949年第4期，143页。

③ 凯夫（Edward Cave）与瓦茨（John Watts）在《中国通志》翻译问题上的争论，作者曾有介绍，见《约翰逊博士与中国文化》（伦敦，1945）。

译本，不懂法文的可以看瓦茨的或凯夫的重译本。凯夫的本子，比较晚出，质量也比较好。

可是，在启蒙时代的英国，《赵氏孤儿》的英译本还不止瓦茨和凯夫的两种。在五十年代，以采集、编订英格兰与苏格兰民歌得名的汤姆斯·帕西对中国文物发生了兴趣。他选辑有关中国语言、礼俗、宗教、诗歌、戏剧、园林等文字，合为一集，叫做《中国诗文杂著》，十二开本两册，一七六二年出版。这部《杂著》也包括《赵氏孤儿》。[1] 帕西的《赵氏孤儿》，据说是一个新译，力求保存原作品的一些特点，但实际上是就凯夫的本子作了些润饰。帕西喜欢旁搜博采，也喜欢文字加工。他润饰《赵氏孤儿》的英译本，正同他润饰英格兰与苏格兰的民歌一样。他的本子是《赵氏孤儿》的第三种英译本，基本上同于第二种本子。[2] 不过，经过他的加工，文字比较雅驯，更能适合十八世纪中叶英国读者的口胃，这也有助于《赵氏孤儿》在英国的流传。

综上所述，《赵氏孤儿》，通过耶稣会士马若瑟的不完整的法文译本，很快就传到了英国，一再转译，广泛流传，从三十年代中期到六十年代初期，前后达二十多年之久。

二

马若瑟的《赵氏孤儿》译稿在当时文艺界引起了哪些批评呢？在讨论这问题之前，我们必须指出：当时欧洲人对于中国戏剧知道得非常之少。从十七世纪中叶起，欧洲有不少人到过中国，有的传教，有的经商，也带回不少消息，耶稣会多卷的通信集是一个例证，可是对于中国戏剧很少提到。因此，在十八世纪三十年

---

① 帕西(Thomas Percy)：《中国诗文杂著》(Miscellaneous Pieces Relating to the Chinese, 1762)的第1卷刊载《赵氏孤儿》的译稿。

② 关于帕西的加工问题，作者曾进行讨论，见《英国语言文学评论》1945年第4期，326—329页。

代，欧洲文艺界如果留心中国戏剧，除了体会马若瑟的不完整的译稿而外，只能参考杜赫德在《中国通志》上一两页的简短介绍。

杜赫德在巴黎耶稣会做过三十多年的编辑工作，可是沒有到过中国。他对中国戏剧的认识，完全得自传闻，而且也是非常有限的。他在《中国通志》上说：在中国，戏剧跟小说沒有多少差别，悲剧跟喜剧也沒有多少差别，目的都是劝善惩恶。他提到中国戏剧的一些惯例。他说，因为一个演员往往要扮演好几个角色，所以一上舞台，就先作自我介绍。又说，演员在台上，碰到情绪激动，就放声歌唱。他着重指出：中国戏剧不遵守三一律也不遵守当时欧洲戏剧的其他惯例，因此不可能跟当时欧洲戏剧相比。①

在当时文献中，最早对《赵氏孤儿》进行详细的分析批评的，大概是伏尔泰的朋友阿尔央斯侯爵。他在一七三九年出版了一部书，叫做《中国人信札》，里面谈到《赵氏孤儿》。《中国人信札》虽是一个法国作家的书，但在英国流传广、影响大，②因此其中关于《赵氏孤儿》的批评，值得在这里介绍一下。阿尔央斯赞赏《赵氏孤儿》的一些片段，如楔子里公主与程婴商量托孤一节，又如第二折里程婴与公孙杵臼商量救孤一节。可是他主要是从戏剧技巧上指出《赵氏孤儿》的缺点，有不少地方跟杜赫德在《中国通志》上谈的沒有多大出入，但比较明确、也比较具体。

首先，阿尔央斯指出：《赵氏孤儿》的作者沒有遵守那“从前使希腊人那么高明而不久以前又使法兰西人跟希腊人媲美的种种

---

① 《中国通志》(1935)，第3卷，341—343页。陈受颐曾有讨论，见《天下月刊》，第3卷，第2期，94—95页。

② 阿尔央斯（Marquis d' Argens，1704—1771）的《中国人信札》（Letters Chinoises1739)有英文译本（1741)，另有英文仿制本多种，包括哥尔斯密的《中国人信札》（1760—1761)。阿尔央斯仿效孟德斯鸠的《波斯人信札》，假托一位姓庄的中国游历家来批评法国社会，特别是法国的教会，有一定进步意义。其中一封信（第23封）是这位姓庄的从波斯写给北京一位姓俞的。就在这封信里谈到《赵氏孤儿》。这封信见英译本(1741)，161—164页。

规律。”他这里指的是三一律，特别是时间一致和地方一致的规律。他说：

> 在那本标题为《赵氏孤儿》的中国悲剧里，孤儿出世了，孤儿被带到远方去了，孤儿被教养成人了，到了二十五岁回到北京，禀告皇帝，说大臣屠岸贾如何残害他的父亲——这些事实全在个把钟头之内一一发生。而皇帝呢？听了孤儿的申诉，就给他恢复了他父亲所被剥夺的一切权利，又把大臣处以极刑。这许多事情，必然是在不同时间发生的，其间一定隔得很远，可是作者随随便便堆在一起，违反了一切的或然规律，因而剥夺了观众的部分快感。如果这些事情处理得妥当一些，安排得巧妙一些，那么观众就可以得到更多快感。其实，作者可以让一些演员陈述孤儿早年的苦难，可是这个应当等孤儿走到北京以后再来追诉；这样一来，屠岸贾的罪恶，一经揭发，就可以成为这本戏的主要内容了。

这段文字，有许多地方，是批评家的误解。譬如，他说孤儿是在远方长大的，然后回到北京，朝见皇帝——这些都跟原剧有出入。又如，他说全剧时间二十五年，这与原剧也有出入。①不过，这些是细节。批评家主要目的是在于指出这本戏的时间不一致和地方不一致。剧中动作是在晋宫、驸马府、太平庄帅府、闹市等五六个地方进行的——这些是地方的不一致。至于时间，从屠岸贾诈传灵公之命把赵朔赐死起至孤儿长大成人，前后二十余年，

---

① 元曲《赵氏孤儿》的动作是从屠岸贾诈传灵公之命把赵朔赐死开始的，以前种种系追叙过去事变，从这里（楔子后半段）到第三折的《鸳鸯煞》，时间是很短的。公孙杵臼唱的《梅花酒》里说，“想孩儿离褥草，到今日恰十朝。”这里说的孩儿指假孤儿（程婴之子），真孤儿当时也不过一个月光景。第三折和第四折之间，隔了二十年。全剧时间只二十年几个月。阿尔央斯说二十五年（后来伏尔泰也这么说），与原剧不合。

这也是新古典主义（或称假古典主义）的批评家所不能赞同的。

这是第一点：《赵氏孤儿》违反了三一律。其次，批评家认为《赵氏孤儿》违反了所谓的“措置得体的惯例”。这本戏里包含着许多不该在舞台上表演的动作。赵朔是“在刀头死”的；公主（赵朔妻）是拿裙带自缢死的；下将军韩厥是刎颈死的；假孤儿（程婴子）是给“剁了三剑”死的；公孙杵臼是在被细棍子、大棍子打了之后自己撞台阶死的；最后，屠岸贾将是给“钉上木驴，细细的剮了三千刀，皮肉都尽，方才断首开膛”死的。阿尔央斯举公主自缢一节为例。他承认公主自缢是一个可歌可泣的场面：她表达“母亲的慈爱，英雄的慷慨，以及最勇敢的人临死前也很难免的苦痛”。可是他说：

> 公主〔孤儿的母亲〕是在台上自缢死的——这是一个十分可怕的动作，无论如何不该让观众们看到的。我并不是说公主之死没有感动人的力量，可是换一个方式来处理，不是也可以达到同样目的吗？

总之，凡令人吃惊的剧烈动作（如自杀、谋杀），不该在台上表演，而应事后追诉。这是当时新古典主义者对于悲剧的一条惯例。理由是：古希腊的悲剧是这样处理的，古罗马的批评家霍瑞斯以及文艺复兴时期的古典主义者也是这样主张的。不这样做是有碍观瞻的。①

此外，阿尔央斯提出《赵氏孤儿》的另一个缺点，就是它违反古典主义的或然律。他举了两个例子。一个是演员上台时的自我介绍。譬如，屠岸贾上台，就说，“某乃晋国大将屠岸贾是也”；程婴上台，就说，“自家程婴是也，原是个草泽医人”；公孙杵臼上

① 这一戏剧惯例，英法文名为decorum。参阅尼科尔（A·Nicoll）：《戏剧理论》（1931），59页。

台，就说，“老夫公孙杵臼是也……住在这太平庄上。”阿尔央斯针对这些进行批评：这自我介绍是对哪个人说的？是对自己说的吗？那太可笑了。是对观众说的吗？这就表明作者创造力的贫乏；因为除了要演员称名道姓而外，除了这样毫无意义地说明他为何在这一幕出场而外，他竟不知道如何把演员介绍给观众。另一个例子，是“曲白相生”。他说：

> 欧洲人有许多戏是唱的；可是那些戏里就完全沒有说白；反之，说白戏里就完全沒有歌唱。这不是说歌唱并不強烈地表达伟大的情感，可是我觉得歌唱和说白不应该这样奇奇怪怪地纠缠在一起。

这“曲白相生”，他认为也是违反或然律的。

阿尔央斯是从当时奉为圭臬的新古典主义的惯例来衡量《赵氏孤儿》的。说明了中国戏剧跟十八世纪新古典主义的法国戏剧有多么大的距离。阿尔央斯的议论是有一定的代表性的。十八世纪前期的法国是新古典主义的世界，鼎鼎大名的伏尔泰也沒有摆脱它的桎梏。在五十年代，伏尔泰对《赵氏孤儿》也发生了兴趣，可是（我们将在下面提到）他对这本中国戏剧的布局结构的意见，基本上跟他的朋友阿尔央斯侯爵是一致的。

三

阿尔央斯侯爵对于《赵氏孤儿》的看法是不是启蒙时期欧洲文艺界一致的看法呢？那也不尽然——至少在英国不是（或则不完全是）那种情况。从十七世纪中期到十八世纪后期，英国戏剧家和戏剧批评家，在法国影响之下，也讲究新古典主义的规律与惯例，不但根据这些规律与惯例来进行创作，也根据这些规律与惯例来改编（当时称为“改善”）莎士比亚的伟大的戏剧。可是，创

作家和批评家不断地发出反抗的呼声。就三一律来说吧，十七世纪后期的戏剧家、批评家屈莱顿就已指出这根本不是古代希腊戏剧的规律；十八世纪初年的戏剧家法夸尔（Farquhar）进一步说明这些规律的不切实际、不合情理；①到了十八世纪中叶，以维护传统出名的批评家约翰逊，也通过名演员加立克，当众宣称这些规律窒息了悲剧的创作。②启蒙时期英国的戏剧家、批评家，谁都受到新古典主义戏剧规律的束缚，但谁都沒有严格遵守那些规律，而不少人还有意无意地破坏了那些规律。③在这种情况之下，如果英国批评家对于《赵氏孤儿》的看法跟法国新古典主义者不一样，那不是一件偶然的事件。

在当时英国批评家之中，对《赵氏孤儿》进行比较详细讨论的是理查德·赫德。④我们说过，法国批评家阿尔央斯谈《赵氏孤儿》，主要是列举这本戏在哪些地方不合于新古典主义的规律，从而指出它的缺点。赫德则不然。他主要是列举这本戏在哪些地方跟古代希腊悲剧相似或相近。从而肯定它的优点。赫德说，《赵氏孤儿》的故事跟古代希腊悲剧家索福克勒斯的《厄勒克特拉》(Electra）很有相似之处。在《厄勒克特拉》里，阿加门侬被他的妻子和她的情人刺死以后，他的孤儿俄瑞斯忒斯不是由于一位老师父的拯救而脱险吗？俄瑞斯忒斯不是由这老师父带往另外一个地方掩藏起来、培养长大起来吗？俄瑞斯忒斯长大成人之后不是也回来替父亲报仇吗？这一故事的轮廓跟《赵氏孤儿》是相似的。《赵氏孤儿》的主题是“怨报怨”，《厄勒克特拉》的主题也是“怨报怨”。再谈到复仇的动机，在《厄勒克特拉》里来自神座的谕旨，在《赵

① 尼科尔：《戏剧理论》42—44页。

② 约翰逊：《德罗如瑞剧院开幕词》（1747），29—34行。

③ 尼科尔：《十八世纪前半期英国戏剧史》（1929），51—66页。

④ 赫德（Richard Hurd）于1751年发表他编注的《何瑞思致奥古斯特的诗篇》（Horace, Epistles to Augustus），后附《论诗的模仿》一文，其中论及《赵氏孤儿》。这本集子从第3版起不收《论诗的模仿》一文，原因不详。但帕西认为该文极有价值，收入其所编的《中国诗文杂著》。

氏孤儿》里则来自父亲临死时的遗命。赵朔自尽前不是嘱咐过公主吗？（“公主，你听我遗言，你如今腹怀有孕。若是你添个女儿，更无话说；若是个小厮儿呵，我就腹中与他个小名，唤做赵氏孤儿，待他长立成人，与俺父母雪冤报仇也。”）赫德指出，《赵氏孤儿》里有多少表达愁苦的词句、格言式的话语、道德性的情绪，很象《厄勒克特拉》。此外，《赵氏孤儿》里，在情感激扬部分，“渗杂着歌曲，提炼而为壮丽的诗句，有些象古代希腊悲剧里的和歌”。①

赫德说，《赵氏孤儿》就它的布局或结构来谈，跟希腊悲剧是很相近的。他指出这本戏的“特殊的单纯性，通体沒有做作”，特别表现在人物介绍方面：“演员上场，开口就把姓名、角色、任务，一一交代清楚。”② 这样，阿尔央斯认为违反或然律的演员自我介绍，在赫德看来，不但不是缺陷，而说明了结构的简朴、单纯。赫德说，戏剧结构有两条规律：一是动作需要完整、统一；二是事件需要联贯、紧凑。他仔细考察了马若瑟的译本，认为《赵氏孤儿》是相当准确地符合这两条规律的；他觉得，就这本戏的前面三折来谈，动作是完整、统一的，就是诛灭赵氏，而且这动作“进展得差不多达到亚理斯多德所要求的那种速度”。同时，赫德也指出，依照古典戏剧的标准，这本戏还不够完善，在技术上还存在着一些缺陷。他说，为了连贯、紧凑起见，戏的动作最好能更接近结局或煞尾。《厄勒克特拉》的动作不是从俄瑞斯忒斯跟老师父回来复仇那里开始吗？因此，他说，这本戏的动作的开始应当跟复仇事件接得更近一些，应当从孤儿定计复仇那一段开始。赫德沒有具体指出哪一段，不过他的意思大概是说，应该从第四折的末尾开始。在这一点上，赫德的意见跟阿尔央斯有些相似，可是在那篇论文里，他沒有搬用三一律、或然律、措置得体

① 帕西：《中国诗文杂著》，第2卷，230—231页。

② 同上书，231页。

惯例等来机械地衡量《赵氏孤儿》，而且他断言，“中国诗人〔《赵氏孤儿》的作者〕对于戏剧作法的最本质的东西并不是不熟悉的。”①

那么中国戏剧怎么会跟希腊古典悲剧有那些相近或相似之处呢？赫德根据他的文艺理论作了解答。他相信亚理斯多德的模仿学说，认为想象的创造（诗的创造），就是模仿自然，而好的作品就是模仿自然的、成功的作品。希腊的《厄勒克特拉》是这样，中国的《赵氏孤儿》也是这样。他认为中国作家，正同希腊作家一样，是自然的学生。正因为如此，尽管条件不同，情况不同，中国戏剧跟西方戏剧在作法上有相似的地方，也有一致的地方。他说：

> 这一个国家，在地理上跟我们隔得很远。由于各种条件的关系，也由于他们人民的自尊心理和自足习惯，它跟别的国家没有什么来往。因此，他们的戏剧写作的观念不可能是从外面借过来的：我们可以肯定地说，在这些地方，他们只是依靠了他们自己的智慧。因此，如果他们的戏剧跟我们的戏剧还有互相一致之处，那就是一个再好也没有的事实，说明了一般通行的原理原则可以产生写作方法的相似。②

这里所谓“一般通行的原理原则”就是他的“诗的模仿”学说。他认为凡是模仿自然的、成功的作品，在写作方法上必然有些相似或一致之处。他就拿《赵氏孤儿》与《厄勒克特拉》来证明这理论，同时也拿这理论来将两者比较。赫德在当时作家中有“巧妙”之名，对任何东西都能说得头头是道。③他的模仿学说曾引起诗人格雷（Gray）、诗人梅逊（Mason）、批评家华尔顿（Joseph War-

① 帕西的上引书，229页。

② 同上书，222—223页。

③ 鲍士韦尔，《约翰逊传》，第4卷，189—190页。

ton）与历史家吉朋（Gibbon）的注意。①他对《赵氏孤儿》的批评也曾引起民歌采集家帕西、谐剧家谋飞，以及当时文艺报刊《每月评论》的注意。②对我们来说，赫德的那篇论文的重要性，倒不在他的理论是否准确，而在于他能够摆脱新古典主义者的机械规律来考虑一个传统不同的外国文学作品。他对《赵氏孤儿》的估价是不低的。他的基本论点是：《赵氏孤儿》是模仿自然的、成功的作品，是中国人民的智慧的产物，是可以跟古代希腊的悲剧相比。这一种别开生面的说法，对中国文物在当时英国的传布，无疑起了一定的作用。

四

《赵氏孤儿》杂剧传入欧洲以后，不但引起批评家的注意，也引起剧作家的兴趣。从十八世纪四十年代至八十年代，欧洲有四五种改编本子，其中最早的是英国哈切特（William Hatchett）的本子，一七四一年出版——还在赫德发表《论诗的模仿》的十年以前。这本子的标题是：

> 《中国孤儿》（The Chinese Orphan）：历史悲剧，是根据杜赫德的《中国通志》里一本中国悲剧改编的，剧中按照中国式样，插了歌曲。

卷首有一篇献词，开头几句是这样的：

> 异国的产品，地上长的也好，脑子里来的也好，只要有

---

① 参阅舍伯恩（G.Sherburn）：《复辟时期与十八世纪英国文学》，见鲍（A.C.Baugh）主编的《英国文学史》（1948），977—978页。

② 《每月评论》（Monthly Review）曾介绍赫德的主要论点，见第9卷（1753），122页。

益或有趣，总能够得到人们的欣赏。多少年来，中国把它的农产品供给我们，把它的工艺品供给我们；这一次，中国诗歌也进口了，我相信，大家也一定会感到兴奋。

欧洲戏剧里早就出现过中国式的布景、中国式的人物以及中国传来的故事，① 可是中国戏剧的改编，这是第一次。

哈切特的«中国孤儿»卷首有一张剧中人物表，在略为知道一些中国文物的人来看，一定觉得是非常可笑的。元剧«赵氏孤儿»里的人名都给改了，换上一些古怪的名字，但仔细推敲起来，都有其来源。来源就是杜赫德的«中国通志»。«中国通志»刊载着«今古奇观»的部分译文，一共三篇，其中两篇是：«怀私怨狠仆告主»与«吕大郎还金完骨肉»。很奇怪，这两篇里的一些人名、地名变成了«中国孤儿»的角色。② 更奇怪的是，地名变为人名，男名变为女名，女名变为男名，上下数千年历史人物的姓名，随便安排，屠岸贾改成萧何、公孙杵臼改成老子、提弥明改成吴三桂、赵武改成康熙，眞是扯得太远了。哈切特还对"康熙"两字作了解释，说是在"苦闷与悲伤"中得胎的。③

可是，撇开这些人名，剧情却基本符合原作。剧情是这样。一开幕，医生与医生的朋友讲话，说首相弄权，陷害有功的大将军，把大将军一家三口全都杀了，只剩下大将军、大将军的儿子与媳妇。大将军逃了，他的儿子是驸马，他的媳妇是公主，正待

---

① 陈受颐曾有简略介绍，见«岭南学报»，第1卷，第1期(1929)，116—118页。作者曾有补充，见«青年中国»季刊，第2卷，第2期（1940），172—175页。

② «中国通志»所载«今古奇观»故事，除上述两篇外，尚有«庄子鼓盆成大道»，均由耶稣会士殷宏绪（F.-X.d'Entrecolles，1662—1741）翻译。陈受颐谓«中国孤儿»的角色系由«中国通志»索引中采取（见«岭南学报»第1卷第1期，128页），不很确切。

③ 哈切特：«中国孤儿»（1741），6页。

分娩。首相跟大祭师商议，要把驸马杀死。禁卫司令奉命把一条绳子、一个毒药瓶、一把刀子(元剧所谓"三般朝典")送给驸马，令其自尽。（戏的动作就从这里开始，以前种种是追叙。）驸马拔刀自尽，但临死前嘱咐公主，孤儿诞生后应取名康熙。首相与大祭师知道驸马虽死，而孤儿尚在，于是定计杀孤。就在这时候，医生找到公主，搭救孤儿，公主把孤儿交出后就仰药自尽。以上是第一幕，跟元剧《赵氏孤儿》的楔子和第一折第一部分是完全相当的。

《中国孤儿》第二幕，跟元剧《赵氏孤儿》第一折的大部分和第二折是完全相当的。医生抱了孤儿，走出驸马府门，碰到禁卫司令，打了一个交道，禁卫司令放他们逃走之后就自杀了。首相得到了这消息就通令全国，凡六个月以下的男孩限于三天之內一起交出，否则做父母的就有"生命财产的危险"。医生带了孤儿去找退隐老臣，商议救孤。老臣是"一个眞正的中国人"，是因为看到朝廷不讲信实而归隐田园的。商议的结果是，医生拿出自己的孩子，假冒孤儿，与老臣一齐死难，至于眞孤儿则由医生抚养。很明显，这些跟元剧沒有多大出入。

《中国孤儿》第三幕跟元剧《赵氏孤儿》第三折是大致相当的。这一部分，在元剧里，主要是公孙杵臼与假孤儿的死难，剧情是比较紧张的。在哈切特的戏里，也是这样。不过哈切特在老臣死难以前添了一个场面。医生既然要牺牲自己孩子来替代孤儿，总得和自己的太太商量吧？哈切特就加了医生与医生太太商量、争辩的一个动人的场面。①

《中国孤儿》的最后两幕，跟元剧《赵氏孤儿》比较，改动是较多的。第三幕与第四幕之间隔了一段相当长的时间，但沒有象元

① 这一场面与明代无名氏《赵氏孤儿记》以及京剧《搜孤救孤》倒有些巧合。参阅《赵氏孤儿记》（《世界文库》本，第8册），第30出；《搜孤救孤》（《京剧丛刊》第8集），第2场。

剧那样的隔了二十年之久。① 剧情也很有改变。在第四幕里，首相野心勃勃，想用医生药剂来陷害晋君。医生跟他的朋友商量，把大将军全家死难经过画在一件皇袍上，等候机会。这时朝臣纷纷向晋君控诉首相，晋君需要证据。在第五幕里，中国正同鞑靼发生战争。正当首相与晋君谈论战争失利的时候，医生出示画袍，把前后故事诉说了一番。结果，首相伏罪了，晋君把他的财产没收了一部分，分给有功人员，同时还给死难老臣（老子）修了一座庄严肃穆的坟墓。全剧就在群众欢呼声中结束。

纵观这个改编本子，尽管在不少地方（特别在最后两幕）跟元剧有出入，但还保存了元剧的轮廓以及元剧的主要段落，如弄权、作难、搜孤、救孤、除奸、报恩。它没有严格遵守三一律。全剧五幕十六场，共有十来支歌曲。哈切特不可能知道元剧的说唱传统，更不可能理解元剧“曲白相生”的妙处，只能依照杜赫德在《中国通志》里的介绍，把歌曲放在剧情激扬的地方，表现忧愁、愤恨、绝望、悲痛、欢乐。② 研究十八世纪英国戏剧的尼科尔教授指出哈切特企图运用东方色彩，不是没有根据的。③

五

但是，如果我们光从戏剧技巧来考虑哈切特的《中国孤儿》，那末意义是不大的。这本戏始终没有上演过，没有受过舞台考验。照吉尼斯特的意见，这戏虽很有趣，对舞台来说，还是不适宜的。① 必须指出，这本戏的政治意义远超过了它的戏剧意义。这

① 陈受颐谓哈切特的《中国孤儿》的动作约占一个月的时间（参看《天下月刊》，第8卷第2期，99页）。但依剧情发展来看，一个月的时间是不够的。剧中也没有明确指出。哈切特的这个剧本显然没有遵守时间一致的规律。

② 杜赫德不了解中国的说唱传统。他说，中国戏剧里一个人恨着另外一个人，他就唱了；或则打定主意要去复仇，他也唱了；或则悲不自胜，快要自杀，他也唱了。请参阅《中国通志》（1735），第8卷，343页。

③ 尼科尔：《十八世纪前半期英国戏剧史》（1929），112页。

是一本采取戏剧形式的政治讽刺作品。在这本戏的封面上，哈切特引了五行诗，试译如下：

> 啊，政客！多么的机诈不测，
> 狂暴的旋风，蹊跷的礁石，
> 熊熊的大火，死神的差役，
> 摇撼的地震，飘浮的疾疫，
> 这一切，都比不上他的险恶。②

这里，作者好象是一般地攻击"政客"，可是什么政客？哪一个政客？在这戏里都是有具体内容的。

这戏是献给阿格尔公爵(Duke of Argyle)的。献词上说：

> 我们必须承认，杜赫德给我们的那个中国悲剧（也就是我们这本戏的根据）是很粗糙、很不完善的，可是我觉得这里有些合情合理的东西，连欧洲最有名的戏剧也赶不上。中国人是一个聪明而有见识的民族，在行政管理方面是非常有名的。因此，毫不奇怪，这戏的情节是政治性的。戏里揭露了一系列的行政腐败，而中国那位作家又把它描写为使人深恶痛绝的东西，好象他在这方面熟悉了您〔指阿格尔公爵〕的坚贞不屈的性格似的。当然，中国作者也未免过分了，他把一个人描写得不象人而很象魔鬼。不过，这也许是中国诗人的习惯，有意把首相写成魔鬼，免得老实人受骗。

这个献词很明显地提出《中国孤儿》的主题——揭露朝政腐败。这个献词也明显地提出"首相"，作为攻击的目标。元剧《赵氏孤儿》是从"文武不和"谈起的，哈切特的《中国孤儿》也是这样。不过元剧谈的是武臣陷害文臣，而《中国孤儿》谈的是"首相"陷害大

---

① 吉尼斯特(J.Genest)：《英国戏院纪闻,1660—1830》(1832)，第4卷，550页。

② 引自乔治·西威尔的悲剧《勒雷爵士》(G.Sewell,Sir Walter Raleigh)。这出戏于1719年开始上演，以后也常演，直至三十年代后期，是一部带有政治意义的作品。参阅尼科尔的上引《戏剧史》，106，354页。

将军。这一个改变有其现实的、政治的意义。

在十八世纪二十年代至四十年代初年——英国史上的瓦尔帕尔时代——所谓“首相”不是一个普通名词，而是一个专指名词，指的就是瓦尔帕尔(Sir Robert Walpole)。英国的首相制度就是在那个时期发展起来的：瓦尔帕尔是英国第一个首相（当时文献里或称“首席大臣”，或称“唯一大臣”)。从二十年代起，他领导辉格党人，运用贿赂制度、分赃制度来维持长期的统治。瓦尔帕尔弄权忌才，在辉格党里形成一个集团，逐渐把集团以外的人挤走。一七二四年他挤走浦尔特尼(Pulteney)，一七三〇年挤走卡特勒特（Carteret)，一七三三年挤走切斯特菲尔德（Lord Chesterfield)。……这样，到了三十年代，辉格党分化了，一部分与瓦尔帕尔合流，称为“在朝党”，另一部分跟托利党结合而为“在野党”,或称“爱国人士”。在野党不但包括上述的政治人物，也包括不少有才气、有文名的作家，如诗人蒲伯，散文家斯威夫特，戏剧家盖依，戏剧家、报章家、小说家菲尔丁，到了后期也包括有军功战绩的元帅阿格尔公爵。哈切特的《中国孤儿》就是献给那位公爵的。

在野党对瓦尔帕尔的在朝党不但在议会里斗争，也在广大人民之中进行各色各样的文字宣传。浦尔特尼与切斯特菲尔德办过好几种小型报刊，如《工匠报》、《迷雾报》、《常识报》。蒲伯写过不少讽刺诗，斯威夫特写过不少小册子。盖依写过《乞丐歌剧》。至于菲尔丁的讽刺戏剧，那更多了，揭露在朝党的贪污腐化；他的《一七三六年的历史年鉴》引起了在朝党压制批评的“戏剧检查法案”。哈切特的《中国孤儿》是这一类的作品。我们不很知道哈切特的生平与活动，可是我们知道他在一七三三年曾把菲尔丁讽刺瓦尔帕尔的《悲剧之悲剧》改编为《歌剧之歌剧》，曾在伦敦各戏院上演多次。① 他是在野党的作家之一。上文说过，他的《中国孤

① 参阅尼科尔：《十八世纪前半期英国戏剧史》，112、334页；及达登：《菲尔丁：他的生活、著作和时代》，第1卷，69页。

儿»沒有上演过；实际上，在一七三七年施行“戏剧检查法案”以后，这一作品也很难上演。他的«中国孤儿»是采用戏剧形式的一个政治斗爭作品。

由于在朝党压制批评的种种法规，政治讽刺作品往往须采取迂回曲折的方式。斯威夫特通过“小人国、大人国”等海外奇谈来全面地揭露英国社会。三十年代«君子杂志»也通过«小人国议会记录»来报导当时政治情况。菲尔丁的«威尔士歌剧»，用的是威尔士的背景，而他的«一七三六年的历史年鉴»，用的是科西嘉的背景。至于东方背景、东方故事，也常被运用。一七三〇年间的«蜜蜂报»大量介绍中国制度，一七三七年间的«工匠报»运用中国的“社鼠”故事来攻击瓦尔帕尔，一七四〇年间一位无名氏还写了一本册子，叫做«一篇非正式论文，是读了杜赫德的‹中国通志›以后写的，随时可读，但在1740年不可读»。① 这些，表面上是海客谈瀛，而骨子里别有所指。哈切特的«中国孤儿»是这一类型的作品。

关于瓦尔帕尔时期的政治，«中国孤儿»里有概括的反映，如首相的专制，朝政的腐败。可是«中国孤儿»里反映的，主要是三十年代末年和四十年代初年的情况。当时英国政府在欧洲政治舞台上着着失势。它联络法兰西，沒有得到好处，到了一七三九年，又和西班牙为了爭夺殖民地贸易发生冲突，一时局势紧张。瓦尔帕尔迟迟不动，引起不满，后来被迫对西班牙作战，战事失利，引起更大的不满。哈切特的«中国孤儿»反映了这情况。在这戏里，法兰西叫做“莫臥儿”，西班牙叫做“靺鞨”，西班牙战爭叫做“靺鞨战爭”。第二幕第二场里说：“萧何（首相）得势，中国受苦，他有办法击败国内的敌人，可是他是靺鞨与莫臥儿的傀儡。”②

---

① 关于中国故事在十八世纪三十年代英国政治斗争中的作用。作者曾有论述，请参阅«英国语言文学评论»，1949年4月号，141—146页。

② 陈受颐谓靺鞨指法国，莫卧儿指荷兰（见«岭南学报»，第1卷1期，130页），但与当时情况不很贴切。

到了一七四〇年，在野党和议会里对瓦尔帕尔政府进行激烈斗争。我们在上面提到的英国元帅阿格尔公爵大发雷霆之怒，在上议院对瓦尔帕尔政府猛烈抨击，因而被免去了一切职务。蒲伯的讽刺诗里曾加以歌咏：

> 阿格尔，生来握有国家的雷霆，
> 他震动过疆场，也震动了议庭。①

«中国孤儿»第四幕第三场有下面一段愤怒的话：

> 我们还不是象一个腐尸，任凭侵袭，
> 文官好比螟蝗，武人好比雄蜂？
> 各项债，各项税，还不是高可沒颈？
> 还不是信任了，反而受骗；慈爱了，反而成仇？
> 还不是给人家鄙视，朋友也好，敌人也好？
> 还不是给每一个方案，不论是花钱的和平
> 或是花钱的战争，搜括得干干净净？
> 啊中国！中国！你到了怎样的田地！

这一段，总起来是：文官无用，武人无力，国债增长，赋税加重，外交失势，战争失利。

我们不知道哈切特的«中国孤儿»是在什么时候写作的，只知道一七四一年二月份的«君子杂志»的新书报导里有这剧本。②那时，英国议会里闹得正凶。在野党人卡特勒特在上议院，另一在野党人桑兹（Sandys）在下议院，提议吁请英王“撤换瓦尔帕尔，永不叙用”。这案子沒有通过，可是反对瓦尔帕尔的斗争继续下

---

① 蒲伯：«讽刺诗尾篇»（Epilogue to Satires，1738），第2篇，第86—87行。

② «君子杂志»（Gentleman's Magazine）第11卷，第2期（1741年2月号）底页。

去，一直到他一七四二年下台为止。①《中国孤儿》的出版是适时的。它通过一个东方故事，历举首相专权的恶果，同时也设想首相下台后的情况。《中国孤儿》，同《赵氏孤儿》一样，也在歌声中结束：

〔文官唱〕

听啊！几百万有福的生灵，听那可喜的声音！
每一个饭桌上传开了这个痛快的新闻。
举国欢腾
普天同庆！
农民到公侯，
到处在歌讴：
海洋曾由他诃责，
大地曾受他胁迫。
如今他倒台了，
大家都开怀了。
放僻邪侈的低了头，
胁肩谄笑的缩了手，
光荣又将可见
中国不怕鞑靼。

〔和歌〕

欢乐，欢乐的今天，
他已被剥夺了威权，
对他的灾厄
谁也不加怜惜，

① 关于1741年2月间英国议会中的斗争情况，参阅黎德姆（I.S.Leadam）：《英国政治史》（1921），第9卷，367页。

或则寄以同情，
除了中国的敌人。

六

哈切特的《中国孤儿》是《赵氏孤儿》的第一个改编本。十七八年后，英国另有一个谋飞（Arthur Murphy）的改编本。可是，谋飞的本子跟哈切特的本子，除了来源相同而外，沒有直接联系，而跟法国伏尔泰的改编本——也叫《中国孤儿》——有很大关系。关于伏尔泰创作他的《中国孤儿》的经过，已有详尽的疏证，① 这里只作一个简略介绍，以便于对谋飞的作品进行讨论。

大家知道，伏尔泰对中国的政教道德有深挚的爱好。可是他对中国戏剧理解不多，因而估价也不高。他的基本论点是当时新古典主义者的论点，跟上面说的阿尔央斯侯爵的意见沒有多大出入。中国戏剧技术——就马若瑟的《赵氏孤儿》来说——是很粗糙、很幼稚的。他说"我们只能把《赵氏孤儿》比作十六世纪英国的和西班牙的悲剧，只有海峡那边〔指英国〕和比利牛斯山脉以外〔指西班牙〕的人才能欣赏。"又说，这不是什么悲剧，而是一个古怪的滑稽戏，是"一大堆不合情理的故事"。又说，"这戏沒有时间一致和动作一致，沒有风土习俗的描绘，沒有情绪的发展，沒有词采，沒有理致，沒有热情"。总之，《赵氏孤儿》是不能跟当时法国的戏剧名著相提并论的。

可是话又得说回来。伏尔泰指出，《赵氏孤儿》是中国十四世纪的作品，若与法国或其他国家十四世纪的戏剧相比，那又不知高明多少倍了，简直可以算是杰作了。就故事来谈，非常离奇，

① 庇诺（V.Pinot）曾论证伏尔泰的《中国孤儿》的材料来源，见《法国文学史评论》第14卷(1907)，462—471页。又乔堂（L.Jordan）曾编订伏尔泰的三幕本《中国孤儿》，疏证甚详。

但又非常有趣；非常复杂，但又非常清楚。十三四世纪的中国是蒙古族统治的时期，居然还有这样的作品。这就说明征服者不但沒有改变被征服者的风土习俗，而是正相反，保护了中国原有的艺术文化，采用了中国原有的法制。这也就证明了“理性与智慧，跟盲目的蛮力相比，是有天然的优越性的。”① 好多年来，伏尔泰同卢梭进行论战。卢梭认为自然状态比文明社会好，主张归眞返朴。在他的一七五〇年关于文化艺术的论文里，卢梭曾说，蒙古人，满洲人，文化不及汉人，可是汉人一再被他们征服，说明自然状态比文明社会来得强。这论文里还特别提到伏尔泰，夹着一些嘲笑。② 伏尔泰的意见是：蒙古人、满洲人虽似征服了中国，而最后还是给被征服者的智慧征服了。他深信理性的力量、智慧的力量、道德的力量。③

在这样的思想情况下，伏尔泰着手改编马若瑟译的《赵氏孤儿》。他把这故事从公元前五世纪的春秋时期往后移了一千七八百年。他又把一个诸侯国家内部的“文武不和”的故事改为两个民族之间的文野之争。在技术方面，他遵照新古典主义的戏剧规律，把《赵氏孤儿》的动作时间从二十多年（据伏尔泰说是二十五年）缩短到一个昼夜。情节也简化了。原剧包括弄权、作难、搜孤、救孤、除奸、报仇等段落，伏尔泰只采取了搜孤救孤。同时，依照当时“英雄剧”的作法，加入了一个恋爱的故事。伏尔泰不但研究了马若瑟的《赵氏孤儿》译本，也看过维也纳的宫廷诗人意大利歌剧作家麦太斯太西渥（**Metastasio**）的《中国英雄》，④ 可是，他说，他沒有袭用那两本的布局。他的《中国孤儿》原来是三幕，后来采取了朋友的意见，扩大而为五幕，目的在描绘风土习

---

① 《伏尔泰全集》（莫朗编校本，1877），第5卷，297—298页。

② 《卢梭全集》（1820），第4卷，13—14页。

③ 《伏尔泰全集》，第5卷，296页。

④ 麦太斯太西渥（1668—1782）读了杜赫德的《中国通志》后，创制《中国英雄》（Eroc Cinese），1748年上演，1752年出版。

俗，从而激发人们的荣誉感与道德感。

剧情是这样：成吉思汗征服了中国，搜求前朝遗孤，把遗臣盛缔抓了，因为他掩藏了遗孤。盛缔也同程婴一样，献出自己的儿子作为代替。盛缔妻奚氏抑不住母爱，说出眞情。据说，多少年前，成吉思汗在中国避难的时候，曾经向奚氏求爱。现虽事隔多年，而旧情未忘。于是提出一个条件：如果奚氏肯离异改嫁，他可以免予追究。可是奚氏爱自己的孩子，也爱丈夫，抵死不从。成吉思汗原来以为蛮力可以征服一切，可是看到了这一对独立特行的夫妇，心理感动了，改变了主意，不但赦免遗孤，还准备把他抚养成人。盛缔夫妇听了不相信。奚氏问他，"是什么东西使你改变了主意？"成吉思汗的答语是："你们的道德。"剧中有战争，有爱情，有道德，但主要的是道德。伏尔泰着重盛缔这一个角色；他说："盛缔应当象是孔子的后裔，它的仪表应当跟孔子一个模样。"①因此，这本戏又名"孔子之道五幕"。②

这本戏系于一七五五年在巴黎上演，剧本也跟着出版。同年十一月，伦敦有翻印版，伦敦《每月评论》上有详细介绍。③同年十二月，伦敦出现了无名氏的英译本，《每月评论》指出译笔拙劣，跟原作很不相称。④可是，对于伏尔泰的原作，一般都有好评。例如一七五六年二月份的《爱丁堡评论》上说：

伏尔泰先生也许是法国最有名的多方面的作家。大家承认，他在差不多任何一种的写作上，几乎可以赶上十七世纪最大的作家，而那些作家主要是致力于一种写作的。在他最近的悲剧《中国孤儿》里，他的创作天才尤为突出。我们读了

① 《伏尔泰全集》，第33卷，461页。

② 同上书，第38卷，114页。

③ 《每月评论》，第13卷，493—505页。参阅《君子杂志》，第25卷，527页；《苏格兰人杂志》(Seots Magazine)，第17卷，580—584页。

④ 《每月评论》，第14卷，64—66页。

这本作品，一方面觉得高兴，一方面又觉得奇怪；因为他把中国道德的严肃与粗粗野蛮的粗犷一齐搬上法国舞台，而同时与法国人最讲究的谨严细致的种种规矩毫无抵触之处。①

伏尔泰的《中国孤儿》在巴黎舞台上的演出，引起了广泛的注意。一七五五年，巴黎出版界还把二十年前在《中国通志》上发表过的马若瑟的《赵氏孤儿》译稿重新付印，单独发行。②这种种直接激发了英国戏剧作家对于这本中国戏剧的兴趣。

七

伏尔泰的《中国孤儿》在巴黎上演和出版以后，英国至少有两个作家打着改编的主意：一个是编辑和杂文作家约翰·霍克斯渥斯，另一个是演员和谐剧作家阿瑟·谋飞，在当时文艺界都很活跃。③霍克斯渥斯因为忙于别的工作，原定主意没有实现。④谋飞呢，在这上面花了不少时间，不少心血，终于一七五九年完成了计划，也叫做《中国孤儿》。

谋飞编写他的《中国孤儿》是经过不少周折的。据他自己说，最初使他对《赵氏孤儿》发生兴趣的是赫德的批评(1751)，——就是说，远在伏尔泰发表他的《中国孤儿》以前——可是他也承认从伏尔泰的作品吸取了一些东西。⑤他于一七五六年十一月完成初稿，跟当时德如瑞兰剧院 (Drury Lane Theatre) 经理加立克接洽排演，没有成功。以后两年中，他跟加立克反复磋商，还闹

① 《爱丁堡评论》，1756年第2期，78—79页。
② 科尔迪埃：《西人论华书目》，第2卷，1787页。
③ 关于霍克斯渥斯 (J.Hawkesworth) 与谋飞的文艺活动，可阅鲍士韦尔的《约翰逊传》第1卷，252—253、356—357页。
④ 加立克：《私人书信集》(Prioate Correspondence,1831)，第1卷，112页。
⑤ 谋飞：《中国孤儿》(1759第1版)，90—91页。

过意见，进行过笔战，最后经过政治界闻人福克斯(Henry Fox)、文艺界闻人瓦尔帕尔（Horace Walpole)、桂冠诗人怀德海（William Whitehead）等的斡旋、调解，达成协议。在这两年中，谋飞接受了各方面的意见，把原稿修改多次。在一七五九年二月，他写信给加立克说："我就好象那个把作品挂在窗子上的画师一样，听取大众的意见，不断加工，涂来涂去，把什么东西都涂得不见了。"①经过多少周折，这戏终于一七五九年四月底在伦敦德如瑞兰剧院上演。谋飞本是一个演员和谐剧作家，《中国孤儿》的上演成功又使他成为当时有名的悲剧作家。

谋飞在他的《中国孤儿》上演成功以后，发表了写给伏尔泰一封公开的信。②从这信里，我们可以知道他进行改编时的种种考虑。他的主要参考材料是：（1）马若瑟的《赵氏孤儿》（法文本与英文本），（2）赫德对《赵氏孤儿》的批评，（3）伏尔泰的《中国孤儿》。（他沒有提起哈切特的《中国孤儿》。）他同意赫德关于中国戏剧的看法，但对马若瑟译的《赵氏孤儿》和伏尔泰的《中国孤儿》都有不同意见。他不赞成伏尔泰的《中国孤儿》里的一些情书。我们在上面提过，伏尔泰的戏里穿插着一个蒙汉恋爱故事。谋飞不赞成这个穿插，认为把一个粗犷的鞑靼征服者一变而为谈情说爱、唉声叹气的法兰西式的骑士，是非常不自然的。奚氏跟王族沒有关系，成吉思汗跟她谈爱情，也沒有意义。再者，这一穿插，沒有使剧情紧张，而是正相反，使剧情松懈。在谋飞看来，伏尔泰就好比一个划船的人，用尽平生之力，突然地松了劲，连一点精神也提不起来了。谋飞又认为历史剧里穿插恋爱故事，已经成为滥调；他反对这个毫无可取的滥调。

其次，谋飞认为伏尔泰的《中国孤儿》里沒有多少"有趣的东

① 加立克的上引书，第1卷，98页。关于谋飞与加立克的争论，可阅同书第1卷，73、81、88、89、91—92、112页；参阅谋飞：《加立克传》(1801)，第1卷，330—341页。

② 谋飞的上引书，90—94页。

西”，而其所以缺乏“有趣的东西”是因为这位法兰西作家把戏剧动作提得太早了。在伏尔泰的戏里，眞孤儿也好，假孤儿也好，都是搖篮里的人物，始终沒有长大成人，因此不能对剧情有多大贡献。到了剧本煞尾，被征服者还是被征服者，因此救孤一事已失了其重要意义。谁还对孤儿发生兴趣呢？谋飞说，若把戏剧动作移后二十年，那末情况就不同了。那时，孤儿已达成年，可以亲自出来报仇——这样一来，不但增加了不少“有趣的东西”，而且“救孤”也有了意义。在这一点上，谋飞参照了《赵氏孤儿》的作法，同时也似乎采取了赫德的主张。赫德曾说，《赵氏孤儿》最好从孤儿定计复仇开场，以前种种可以在说白里补叙；这样一来，布局就更紧凑，更接近希腊悲剧的规模。谋飞很尊重赫德，认为他是一个“値得钦佩的批评家”。

这是一方面。在另一方面，谋飞对中国的《赵氏孤儿》也有不同意见。他认为题材很好，可惜作者对救孤一节沒有好好处理。他觉得，牺牲一个婴孩来拯救另一个婴孩，远不如牺牲一个青年来拯救另一个青年；因为这样，更可以表达为父母者心理上的矛盾、冲突。谋飞提起十七世纪法国悲剧作家高乃依的《厄拉克利乌斯》(Heraclius)。在那本戏里，女英雄莱昂底娜不是把自己的儿子跟王子互换姓名来拯救王子吗？可是高乃依把情节搞得太繁杂、太晦涩了，有点象哑谜。谋飞的意见，高乃依的做法，如能搞得合理近情，而又头绪明显，那末还是可用的。他认为在《赵氏孤儿》里，假孤儿应当同眞孤儿一样上场表现。这样一来，就可以有许多热闹场面，而这一对青年活动在热闹场面里，就更能激动观众的情感。①

谋飞的剧本《中国孤儿》体现了以上的种种考虑。剧情是这样：铁木眞（成吉思汗）曾入寇中国，把中国皇族杀完了，只剩下一个孤儿。遗臣盛缔把他隐藏了，当作儿子，改名爱顿。同时

① 谋飞的上引书，90页。

他把自己的儿子哈默特送到高丽，由一个隐士教养。这些是二十年前的事，是在戏里追叙的。这戏的动作是从铁木眞再次入寇中国开始的，那时眞孤儿和假孤儿都已满了二十岁了。戏开始时，北京城陷落了。哈默特从高丽赶回来，参加卫国战争，不幸给鞑靼人抓住了。铁木眞到了北京，正搜求前朝太子，疑心哈默特就是遗孤，于是征召遗臣盛缔，追问底细。如果遗孤搜不到，他要把全国二十岁的青年诛尽杀绝！盛缔赴召，盛缔妻满氏跟着跑去。这时，爱顿——眞孤儿——为了拯救哈默特，跑来自首。铁木眞拷问盛缔。盛缔该怎么说呢？说眞话，还是说假话？说假话吧？儿子死了。说眞话吧？太子死了。在这情形之下，盛缔夫妇心理上产生了矛盾：爱子之情与爱国之心的矛盾。这同伏尔泰的«中国孤儿»第二幕里一些场面是相似的。不过，谋飞的眞孤儿与假孤儿全是成年人，可以出场表演，——这是谋飞所谓“热闹场面”，所谓“有趣东西”，也是他的得意之笔。这些全在第四幕里，最紧张，最能动人，效果也最好。最后，盛缔还是牺牲了自己的儿子。他自己呢，车裂身死；他的夫人满氏跟着自尽。可是，正在这时候，爱顿——眞孤儿——杀了进来，铁木眞猝不及防，在格斗中被杀。这样，孤儿完成了他的“大报仇”。

历来谈谋飞的人总把他的«中国孤儿»跟伏尔泰的«中国孤儿»比较研究。很明显，谋飞是依据伏尔泰的剧本进行改编的。他的角色与伏尔泰的角色，有的姓名相同（如铁木眞、窝阔台、盛缔），有的姓名稍异而身份相当（如伏尔泰的盛缔夫人是奚氏，谋飞的盛缔夫人是满氏）。它的场面，它的台词，也有不少地方与伏尔泰的相同或相似。①再者，伏尔泰的«中国孤儿»又名“孔子之道”，谋飞的«中国孤儿»也到处谈论至德要道，说教气氛异常浓重——浓重得使人觉得有些迂腐之感。谋飞的«中国孤儿»有一个

① 布鲁斯曾详细阐述伏尔泰对谋飞的影响，见其所著«伏尔泰在英国舞台»(1918)。

序幕，是桂冠诗人怀德海的手笔，一开头就说：

> 希腊与罗马，不用谈了。到了这年头
> 那些陈旧乏味的东西早已过了时候；
> 就是加上一些不相干的玩意，
> 在观众看来，依旧是索然无味，
> 至于庄严的行列，配上纡徐的音乐，
> 谁也不再留意，好比纪念市长的节目。
> 今天晚上，我们诗人附着老鹰的翅膀，
> 为了搜求新颖的品德，飞往日出的地方，
> 从中国的东海之滨给咱们英伦人士
> 勇敢地带回了一些孔子的道理。

可是，我们也应当指出，谋飞在不少地方是直接取材于《赵氏孤儿》的。就故事的轮廓来说，伏尔泰是以《赵氏孤儿》的前三折为基础来改编的，谋飞是以《赵氏孤儿》的后两折为基础来改编的。伏尔泰的戏里保存了《赵氏孤儿》的搜孤、救孤两大节目；而谋飞的戏里，除了搜孤、救孤而外，还包括除奸与报仇。再就人物形象来说，谋飞的铁木真不同于伏尔泰的成吉思汗。伏尔泰的成吉思汗开始时是一个野蛮的征服者，一变而为足智多谋的政客，再变而为柔情蜜意的骑士，到了最后，讲仁义，说道德，做君子人了。至于谋飞的铁木真，始终是个鞑靼人，始终是个征服者，好比《赵氏孤儿》里的屠岸贾始终是个压迫者。这是一方面。在另一方面，谋飞的盛缔比伏尔泰的盛缔，显得更主动、更顽强，和《赵氏孤儿》里的公孙杵臼倒有些相似。谋飞的孤儿，英姿飒爽，心存家国，是伏尔泰的戏里没有的，却有几分象赵氏孤儿。再就整个剧情来说，伏尔泰的《中国孤儿》是以两种对抗势力的协调与统一来结束的，而谋飞的《中国孤儿》是以一种势力跟另一种势力斗争到底、取得胜利来结束的。不论在戏剧结构，或在

人物塑造，谋飞有其独创之处，可见马若瑟译的《赵氏孤儿》与赫德对于《赵氏孤儿》的批评，在他的改编工作上显然发生了作用。

八

现在谈谈谋飞的《中国孤儿》的舞台演出。这戏是在一七五九年四月二十日开演的。那时，伦敦舞台的第一季度已近末尾，可是从四月底到五月中旬这戏还是演了九次。从效果来谈，这是一出成功的戏。

关于这戏的如何成功，当时文献里有比较详细的记载。首先，关于舞台上布景、道具，以及演员们的服饰。我们知道，伏尔泰的《中国孤儿》上演时，巴黎的法兰西歌剧院曾经有意识地运用东方色彩。就法国舞台历史来说，那次上演还标志着舞台布景、道具、服饰的改进。希腊式或罗马式的庄严的游廊给中国建筑替代了，法兰西的精致的鬉缘和蓬松的围裙给中国的与靴靻的服饰替代了。①谋飞的《中国孤儿》上演时，伦敦的德如瑞兰剧院在这些方面也作了很大努力。据熟悉当时剧院情况的詹姆斯·蒲顿说："舞台上出现了一大堆光彩夺目的外国服装——中国人的服装以及比他们更勇武、更有画意的侵略者的服装。"②谋飞自己也说，德如瑞兰剧院曾经特别制备了一套名贵的中国布景，以及最合适的中国服装。③当时报刊上，也有记载。例如一七五九年四月二十五至二十七日的伦敦《劳埃德晚邮报》上说，"服装是新鲜、精巧、别致；布景是宽敞、整齐、妥贴。一开始，就看到宫殿里的一个大厅，大厅深处可以看到篡位者的宝座。戏里也谈到这宫殿是如何的富丽堂皇，但这描写一点也没有超过舞台上的实

① 柯莱（Charles Collé）：《笔札与回忆》（1907），第2卷，116页。

② 波顿（James Boaden）：《西顿斯夫人回忆录》（1827），第1卷，138页。

③ 谋飞：《加立克传》，第1卷，338页。

际情况。此外，还有一个祭坛，是一座新奇精巧的建筑。”①这些说明了：舞台上的“东方色彩”引起了观众们的注意。

其次，关于舞台上的表演。眞孤儿（爱顿）是由莫索伯扮的，假孤儿（哈默特）是由霍伦德扮的，成吉思汗是由哈佛德扮的，当时人认为都很成功。《劳埃德晚邮报》上说：

> 霍伦德在这一个角色（假孤儿）上，比他以前在任何一个新的角色上，做得到家。他深刻体会了这一个角色的真正精神，而他的身段与服饰也恰如其分。至于哈佛德，正如以前一样，他的判断力、他的见识使他理会到应该怎样来表演成吉思汗。要表演一个与本人性格完全相反的人物，是需要高度技巧的。可是，在这戏里，哈佛德自始至终是个暴君成吉思汗。②

当然，《中国孤儿》里最重要的角色是遗臣盛缔和盛缔妻满氏。扮演盛缔的是当年鼎鼎大名的剧院经理、剧作家和演员加立克。他演喜剧，也演悲剧。他演过莎士比亚大悲剧里的各种角色，被认为莎士比亚的功臣。他在接受谋飞的《中国孤儿》之后，一度想扮演假孤儿，后来接受谋飞的要求，扮演盛缔，因为盛缔是这一剧本的主要角色。③加立克非常成功。《劳埃德晚邮报》上说，“加立克是一个十足的爱国主义者，勇于捍卫古代的法典与人民的自由。”④谋飞更为满意。他说：“加立克扮演的盛缔，眞是一个德高望重的中国大臣，他在表演种种情绪的矛盾上，显出无限的力

---

① 《劳埃德晚邮报》(Lloyd's Eoening Post)，第4卷，25页（1759年4月25—27日）。

② 《劳埃德晚邮报》，第4卷，26页。

③ 关于《中国孤儿》中各种角色的分配问题，参阅艾末来：《谋飞评传》47—48页。

④ 《劳埃德晚邮报》，第4卷，25页。

量。可以说，他在任何一个角色上（除了李尔王）都没有做得那样出色。”①至于盛缔妻满氏，是由叶兹夫人（**Mrs. Yates**）扮演的。叶兹夫人后来主演莎士比亚戏剧里的女角（例如鲍西亚、克莉奥佩特拉），享有盛名，不过在一七五九年间，还是一个新手。但那次登台很成功，加立克和谋飞都很满意。②《劳埃德晚邮报》的记者觉得她扮演太年轻了，可以跟二十来岁小伙子搭配，而不很象老成持重的孔子信徒的夫人。可是那记者又说了："她对爱国之心，爱子之情，以及英勇的品德，都表现得很好。"③《中国孤儿》有一个尾幕，也出自桂冠诗人怀德海的手笔。叶兹夫人表演这尾幕，以幽默的口吻谈论中国的家常，特别关于妇女生活，例如如何打扮、如何管家、如何交际，口讲指划，吸引观众。尾幕里有这么一句："各位太太小姐们，看到我的服饰，不要见笑，这是道地的中国货色。"这也是"东方色彩"。叶兹夫人在舞台上建立声誉，是从这一次表演开始的。

又其次，关于批评家对《中国孤儿》剧本的意见。这剧本是于一七五九年四月底出版的。就在那一年，印了第二版，另在杜伯林印了一版。剧本一出版，各大杂志争相报导，除了介绍剧情而外，还转载序幕、尾幕和一些精要片段。④《每月评论》上说，这一剧本，与其说是伏尔泰的《中国孤儿》的改编本，不如说是一部新的创作，因为谋飞在结构上作了不少改进。又说，这戏演得很成功，可以跟英国最成功的舞台剧相比，可是还没有达到它应有的成功。⑤最值得注意的是《评论杂志》上哥尔斯密的文章。这文

① 谋飞：《加立克传》，第1卷，338—339页。

② 同上书，第1卷，339页。

③ 《劳埃德晚邮报》，第4卷，25页。

④ 《环球杂志》(Universal Magazine)，第24卷，245—246页；《君子杂志》，第29卷，217—220页，《一般杂志》，第12卷，231—234页；《每月评论》，第20卷，275—276页；《评论杂志》(Critical Review)，第7卷，434—440页。《伦敦纪事报》(London Chronicle)，1759年420页。

⑤ 《每月评论》，第20卷，275—276页（1759年6月号）。

章指出《中国孤儿》的一些缺点，如悲愤的情调弹得太重，说教的词语用得太多，但同时也提到许多优点，如生动的表情，鲜明的意象，以及配置恰当的舞台布景。此外，还引了盛绵夫妇的几节对话，说明思想如何有力，吐词如何妥贴，以及作者如何熟悉舞台实际。很明显，哥尔斯密不但看过伏尔泰的《中国孤儿》，也看过马若瑟的《赵氏孤儿》译本。我们说过，马若瑟的《赵氏孤儿》只有宾白，是一个不完整的译本。因为这样，这戏显得干枯贫乏，缺乏想象，缺乏热情。哥尔斯密也觉察了这些缺点。因此，他说，这本戏经伏尔泰一次改编就完善了，经谋飞再一次改编就更完善了。又说："谋飞先生的剧本，如果不是道地的中国剧本，至少是充分带有诗意的剧本。"①

这些说明谋飞的《中国孤儿》如何成功与何以获得成功。舞台效果的良好是它成功的重要因素。谋飞在这剧本的献词里说："观众们对这戏的欢迎远超过我自己的奢望。"可是，我们也必须指出，这戏的成功，不仅由于布景、道具、服饰等的新奇别致，不仅由于加立克与叶兹夫人他们的表演到家，也由于在五十年代末的英国这戏带有现实的政治意义。

十八世纪五十年代是英法七年战争的年代。在这战争初期——一七五六到一七五七年间——英国的统治阶级闹着派系纷争，庇特（William Pitt）、福克斯（Henry Fox）与纽卡斯尔公爵等几个政治巨头，彼此攻讦，互相排挤。这时英国在地中海吃了败仗，在北美洲又吃了败仗，英伦本部一度还有被侵袭的可能。②在这风声鹤唳之中，谋飞还办过小型报刊，叫做《考验》(Test)，参加政治斗争。他的政治路线是福克斯领导的派系。③到

① 《评论杂志》，第7卷，434—440页（1759年5月号）。这篇评论已收入哥尔斯密的集子，参阅《哥尔斯密文集》，吉布斯编校本（1885），第4卷，350—355页。

② 莱基（W.E.H.Lecky）：《十八世纪英国史》（1891），第2卷，452—466页。

③ 艾末来：《谋飞评传》，32—33页。

了一七五八年，这几个政治巨头勉强凑成内阁，局势趋向好转，但战争还在紧张状态。这时，英王乔治二世已到风烛残年。他的孙子——就是一七六〇年十月登极的乔治三世——是个孤儿，刚刚成年，人们还寄以不少希望。我们在上面说过，就在那一年(1758)，谋飞的《中国孤儿》，由于福克斯等人的推荐与支持，德如瑞兰剧院才接受排演。到了一七五九年四月底剧本付印，又由于福克斯的建议，献给蒲特勋爵（Earl of Bute)——可以说是当时的太子太傅。①《中国孤儿》初版上不署作者姓名，可是大家看了献词也就知道这剧本是谁写的了。谋飞的政治路线是明显的。

谋飞的《中国孤儿》里演的是中国抵抗鞑靼侵略的故事，也就是一个民族抵抗另一个民族的侵略的故事。这里，一方面是残暴的侵略者，另一方面是向侵略者作殊死斗争的人物：英勇的孤儿以及扶持王室、不惜生命来争取自由的忠臣、义士、爱国者。因此，在七年战争的紧张的年代，这戏曾被认为宣扬爱自由、爱祖国的作品，而作者谋飞曾被认为爱国主义者的导师。②谋飞自己似乎也曾以此自负。一七五九年十一月哥尔斯密曾在他的《蜜蜂报》上写过一篇文章，叫做“荣誉之车”。作者梦见有人驾了“荣誉之车”驰往“荣誉之宫”。一大群人争着上车。其中一人举止象演员，向车守鞠了一躬，拿出他的行李——几本谐剧，一个悲剧和一些杂文。车守看了这行李，请他下次再来。那人听了不服气，就愤愤说道：“什么！我在这悲剧里曾为自由与道德而努力，难道这悲剧……”。③这里争着上车的是谋飞。他当过几年演员，写过几个谐剧，编过一些小型报刊。他拿出的一个悲剧就是《中国孤儿》——

---

① 艾未来：《谋飞评传》，48页。

② 当时曾有华特(Willian Woty)《致〈中国孤儿〉作者书》，载《诗府丛集》(Shrubs of Parnassus)。此处用艾未来的《谋飞评传》，49、181页上的介绍。

③ 《蜜蜂报》，第五期(1759年11月3日出版)。这篇文字已收入《哥尔斯密文集》，第2卷，291—292页。

他的第一个悲剧。在哥尔斯密的那篇幽默文字里，他还没有能搭上“荣誉之车”，可是他在《中国孤儿》上演后的志得意满的神情是异常明显的。

谋飞的《中国孤儿》对当时的政治意义和鼓动作用，不但有助于这一剧本在德如瑞兰剧院的成功，也使它经久未被遗忘。在十八世纪后期，这一剧本不但在英国舞台仍能上演，而且也走上爱尔兰舞台与美国舞台。①在一七九八年间，伦敦《每月镜报》的作者说当时舞台给低级趣味的东西如鬼怪剧、手势剧霸占了，以致谋飞的《中国孤儿》不大出现了，言下表示了怀念。②

九

谋飞的《中国孤儿》，就十八世纪欧洲来说，还不是《赵氏孤儿》的最后一个改编本。德国文学史家们指出，在八十年代，诗人歌德对那本中国戏剧也曾发生兴趣，着手写他的《额尔彭诺》（Elpenor），准备献给他的朋友斯旦因夫人。可是，就英国来说，谋飞的《中国孤儿》是《赵氏孤儿》的最后一个改编本，因此我们的讨论就在这里结束。关于《赵氏孤儿》怎样从法国传入英国，传入英国后得到怎样的注意，引起了怎样的批评，经过怎样的改编，改编本怎样上演，以及上演后取得怎样效果，——这些，我们都谈了，还加上了一些疏证和解释，余下来的只有一些结束语了。

我们谈这一个文学关系，很容易低估它的价值。翻译也好，介绍也好，批评也好，改编也好，搬上舞台也好，不但都有缺陷，而且有很多、很大缺陷。翻译不完整；介绍不全面；批评不深入；改编本跟原剧差别很大，仅仅保存了一些轮廓；至于舞台

① 布鲁斯：《伏尔泰在英国舞台》，92—93页。

② 艾末来：《谋飞评传》，49页。

表演，从中国人的眼光来看，在许多地方好象是一个讽刺。这些是很明显的，我们也提供了一些材料。可是，从历史主义的眼光来看，从比较文学的观点来谈，这许多工作——翻译、介绍、批评、改编、上演——都有其意义，因此也都有一定价值。

我们知道，英国和中国的文学关系，不是从启蒙时期开始的。我们可以把它追溯到乔叟：马可波罗的游记曾经给«坎特伯雷故事»贡献了一些浪漫情趣。后来呢，莎士比亚的戏剧里提到过中国与中国人，弥尔顿的«失乐园»里也提到过中国与中国人。可是，英国跟中国文学艺术作品的接触，只能从十七世纪后期谈起。散文家、批评家坦帕尔爵士（Sir Willism Temple）介绍过中国的儒家哲学，也介绍过中国的园林布置；戏剧家赛特尔(Elkanah Settle)曾经把崇祯帝吊死煤山的故事搬上舞台；报章家艾狄生与斯梯尔曾经在他们有名的小型刊物«旁观报»里模仿过中国的高文典册的“东方文体”；自然神论者高林斯(Anthony Collins)、丁特尔（Matthew Tindal)、鲍林勃洛克（Lord Bolingbroke）等人在批判启示宗教的著作中都曾谈到中国的哲学与道德；散文家、政论家切斯特菲尔德（Chesterfield）还运用过«晏子»、«新序»里一些故事来讥刺当时的在朝党。……可是，谈到那中国人喜闻乐见的文学作品的传入欧洲、传入英国，«赵氏孤儿»杂剧是最早的一个。我们引过哈切特的话：“多少年来，中国把它的农产品供给我们，把它的工艺品供给我们；这一次，中国诗歌也进口了。”这里所谓“诗歌”是指诗剧。«赵氏孤儿»的传入英国，的确是中国诗剧的进口，在中英文学关系上不是一件小事。这是第一点，值得我们注意。

其次一点值得注意的是：«赵氏孤儿»在英国“进口”以后得到比较广泛的流传，也引起一些同情的批评。我们说，这与当时的历史条件和思想倾向是分不开的。启蒙时期前期的英国是这样的一种情况：一方面，资产阶级革命的胜利产生了自信、自足、自满的心理，人们惯用现成的尺度来衡量一切；另一方面，前几

个世纪的地理大发现，扩大了人们的视野，激发了他们对于域外事物的兴趣。举当时比较保守的约翰逊为例。他是一个传统主义者，可是他也说了：

要用远大的眼光来瞻顾
人类，从中国一直到秘鲁。

正因为对域外事物有兴趣，人们并不束缚于原有的传统——希腊的、罗马的、希伯莱的传统——而以“远大的眼光来瞻顾人类”。就当时介绍和批评《赵氏孤儿》来说，凯夫和瓦茨的抢译《中国通志》并不单纯是两个书贾的企业竞争，赫德和帕西的介绍《赵氏孤儿》并不纯粹是几个作家的偶然好奇。这是一方面。在另一方面，正因为惯用现成的尺度来衡量一切，人们对域外事物的看法总摆脱不了古典主义的规律。赫德对于《赵氏孤儿》的批评就是这样。他企图说明哪些是合于亚理斯多德的理论的，哪些不是的。可是，我们也应该注意，他并不象法国阿尔央斯与伏尔泰那样机械地搬用新古典主义的规律。他也比较恰当地认识中国戏剧的一些优点。他从亚理斯多德的模仿学说出发来考察《赵氏孤儿》，指出中国的戏剧艺术与欧洲的古典传统在原则上颇有共通之处，但同时也指出中国戏剧不是从外面借过来的，而是中国人民智慧的产物。他的批评对中国文物在英国的传布上发生了作用。这一点，也值得我们注意。

再次一点是关于《赵氏孤儿》在英国的影响。一般说，它的影响，不在它的艺术形式，而在它的题材。元剧的说唱传统，它的结构体制，它的表演方式——这些，就当时情况来谈，都属不易理解，更是难于移植。哈切特在他的《中国孤儿》里插着歌曲，说是仿照中国格式，但与中国的说唱相去甚远。至于题材则不然。弄权、作难、搜孤、救孤、除奸、报恩——这题材有丰富的内容。这里有外部冲突，也有内部冲突；有残酷惊人的场面，也有凄

恻动人的场面；有无可奈何的悲剧世界，也有人民大众喜闻乐见的“诗的正义”。这个题材，到了欧洲剧作家手里，不是一个历史故事，而是一个传说、一个寓言，可以采摘，也可以增删。哈切特采用了绝大部分情节，加以简化，写了他的“历史悲剧”；伏尔泰取用前半部分情节，加了许多穿插，写了他的“孔子之道”；最后，谋飞采用后半部分情节，也加了许多穿插，写了他的“悲剧”。这些改编本子，除了哈切特的而外，都在舞台上演，而谋飞的《中国孤儿》得到很大的成功。

为了具体说明《赵氏孤儿》在英国的影响，我们对哈切特和谋飞的两个改编本作了较详细的讨论，并结合当时社会现实，阐明它们的意义、它们的作用。哈切特的《中国孤儿》是四十年代英国资产阶级政治斗争中的产物，在反抗瓦尔帕尔的运动中发生作用。它是采取戏剧形式的讽刺作品之一，表面上是一个东方故事，实际上揭露了瓦尔帕尔专政时代的政治现实，——贪污、腐化、搜括、剥削、政客的险恶与民间的疾苦——在历史上有一定价值。至于谋飞的《中国孤儿》，一向认为是伏尔泰的《中国孤儿》的改编本，我们考察了作者的创作过程，分析了这一剧本的情节发展，说明它与马若瑟的《赵氏孤儿》的关系，——说明谋飞也是根据《赵氏孤儿》来进行改编工作的。谋飞介绍了不少中国思想，也运用了一些“东方色彩”，结合了当时英国的内外局势，宣扬了爱祖国、爱自由的思想。谈文学关系，必谈影响；可是谈影响，往往易于笼统，难于明确、难于具体。我们在这方面作了一些企图。

《赵氏孤儿》在启蒙时期英国的这一个问题，不仅是文献考订，也是中英文学关系上一个值得注意的章节。我们贡献一些材料，也设法明确一些论点，用备全面研究中国文物在启蒙时期英国的影响的参考。

一九五七年五月

（原载《英国语言文学论集》）

弥尔顿《失乐园》中的加帆车

——十七世纪英国作家与知识的涉猎

杨 周 翰

弥尔顿《失乐园》(1665)第二章写撒旦听说上帝创造了世界，决定去一探虚实。第三章，他来到了地球，有这样三行诗。诗人把撒旦比作一只雕，从喜马拉雅山飞下，想飞向印度去猎取食物，但

> 途中，它降落在塞利卡那，那是
> 一片荒原，那里的中国人推着
> 轻便的竹车，靠帆和风力前进。

塞利卡那意即丝绸之国，中国。中国文物制度出现在西方作家作品中，近代以来，在文学史里已是常见的事。弥尔顿诗中和十七世纪其他作家著作中援引中国文物制度也屡见不鲜。这里，我想先谈谈加帆车这一事物，它本身有一个很有趣的经历。

李约瑟在《中国科学技术史》这部巨著中（Ⅳ. 2 .p.274ff)详尽地追溯了加帆车在西方的报导、传播以至仿造的历史。据他考证,欧洲人最早的记载是西班牙人冈扎雷斯·德·门多萨(Gonzales de Mendoza)《中华大帝国风物史》,1585年出版。很快,三年后,英国人罗勃特·帕克(Robert Parke)受地理学家哈克路特（Hakluyt 1552—1616）之托，将此书译成英文。其中有一段这样写道：

中国人最善于发明，他们有各种张帆而行的车辆。制作精巧，使用轻便。许多人都见到过此物，相信不是假的。此外，还有许多印度群岛人和葡萄牙人也见到从中国进口的布匹和陶器上，绘着这种车，足见这种图象是有实际根据的。

十几年后，荷兰航海家林硕吞(Jan Huyghen van Linschoten 1563—1611)的《东西印度群岛游记》(1596，英译本1598)里也有这样一段记载：

中国多能工巧匠，从中国来的制品可以证明。他们制造并使用带帆的车辆（像船一样），也有车轮，制作十分巧妙，在田野里行走时，靠风力推动，好像在水上飘行一样。

李约瑟还引了英国人科克斯(R.Coeks)1614年给东印度公司打的报告，其中谈到高丽"发明一种大车，扁轮，张帆，像船一样，用来载货。"又说日本天皇曾想用这种车运兵进攻中国，但为高丽某贵族所阻。意大利哲学家坎帕内拉(Campanella)写的《太阳城》(1623)把加帆车说成是产在锡兰，并增加了想象成份："车上插帆，即使逆风也能前进，因为车轮里套着车轮，制作奇妙。"

可见这样一件事物和其他东方和欧洲以外的事物一样，在十六、七世纪之交深深抓住了欧洲人的想象，这种兴趣一直延续到弥尔顿时代以后，直到十九世纪。

关于加帆车不仅有文字记载，而且十六、七世纪西欧舆地学家在绘制地图时多在中国境内绘上加帆车，如出生在荷兰的德国舆地学家沃尔提留斯(Ortelius)所制的《舆地图》(1570)①；麦卡托②(Mercator)的《舆地图》(1613)都有图形。英国人斯比德（J.

① 利玛窦(Matteo Ricci)1583年到中国就携带了沃氏的《舆地图》。

② 麦卡托(Mercator)，佛兰芒舆地学家，荷兰文作Kremer，1512—1594。

Speed)《中华帝国》(1626)一书中也有加帆车的插图。

加帆车在欧洲不仅见诸记载和舆图，而且有人仿造。在弥尔顿之前最轰动一时的是佛兰芒（比利时）数学家、工程师斯特文(Simon Stevin)。李约瑟(Ⅳ.1.pp.227—228;Ⅳ.2.pp.279—280)详细报导了这次试验。斯特文约在一六〇〇年左右在荷兰舍文宁根海滨，在奥兰治的摩理斯亲王的资助下，制造了大小两架加帆车，试验结果从舍文宁根行驶到普登,五十四英里的距离,用了不到两小时,而步行则要十四小时。李约瑟为此加了按语说："这种运输工具的速度对欧洲文化的冲击是不容低估的。这种从中国来的刺激，至少是不容忽视的，事实是它产生了了不起的后果。"斯特文的陆地舟据说在欧洲一再为人所仿造，历二百年不衰。①

可见就这件具体的东西说，在欧洲即使不是家喻户晓，也是广为人知了。而且传播之快，也是惊人的。事实上，弥尔顿并非在英国文学中把加帆车用在诗里的第一个诗人。李约瑟在谈到整个十七世纪欧洲人是如何钦佩中国的技术发明时，提到了弥尔顿在他不朽的诗篇中引用了加帆车在这一形象。但在弥尔顿之前，本·琼生写的假面剧《新大陆新闻》(1620)也已经提到了。这出讽刺新兴的新闻事业的喜剧有这样一段关于在月球上发现了新大陆这条"新闻"的对话：

> 信使甲（"外勤记者"）：那里的车辆很像贵妇人的脾气——随风转。
>
> 纪录员("主笔")：妙，就像中国的手推车一样。

足见这一事物在十七世纪初，至少在英国知识界确已颇为人所熟知了。更有趣的是斯特文的试验也出现在琼生的作品中。他的喜

① 明末，我国大发明家王徵(1571—1644)几乎同时也受到《帝王世纪》的启发，制作随风而行的飞车。

剧《新客栈》1629年上演，其中有这样一段对话。无业游民弗莱、军官提普托和店主在谈论击剑。店主说，欧几理德和阿基米德都是击剑师，前一个礼拜还在乐园里比赛。这明明是胡说，在追问之下，店主继续扯谎说，三天之前从乐园来人谈到了此事，弗莱也作证道：

弗莱：是的，是那人告诉我们的。
他是从奥兰治亲王击剑师那儿听来的。
提普托：是斯特文吗？
弗莱：是的，他曾抬出三十件武器向欧几理德挑战，阿基米德都没有见过这许多武器，还有各种机械，多半是他自己发明的。

斯特文（1548—1620）和琼生（1572—1637）生活在同一时代而略早，他在奥兰治亲王摩理斯宫廷任职，设计过一套水闸，作为军事防御工事。看来这位发明家在当时已成为一个传奇式人物了。

这种车在中国的记载最早是《博物志》和《帝王世纪》，郭璞注《山海经》可能就根据《博物志》。《博物志》说："奇肱民善为栻扛，以杀百禽。能为飞车，从风远行。汤时西风至，吹其车至豫州，汤破其车，不以视民。十年东风至，乃复作车遣返。其国去玉门关四万里。"这显然是一种传说，但也抓住了中国文人的想像。据李约瑟调查，两晋以后，沈约《竹书纪年》注、梁元帝《金楼子》、任昉《述异记》都有记载，宋以前广为人知。但这种飞车属于神话传说，并非实物。这种传说中的飞车最早的图形在中国著作中见诸《异域图志》（1489），后来陆续有王崇庆（1597）、吴任臣（1786）、郝懿行（1809）、汪绂（1895）等所制，都是《山海经》的插图。作为实物，中国文献记载极少，不知始于何时。实物图形在李约瑟著作中提到麟庆《鸿雪因缘图记》（1849）最早，以后又有刘仙洲《中国机械工程史料》（1935）。这些图形就是李约瑟所说"现在山东河南

还能看到的”加帆车的近代写实图形。马可·孛罗时期中国有没有加帆车，不能肯定，他的游记里没有提到。但他也没有提到长城，不能就此说长城不存在。至少可能在明末是有这种东西的。据李约瑟，斯特文仿制加帆车是受到朱载堉(1536—1611)的启发。当时还是西方商人航海冒险家和传教士涌向东方的时候，接触到中国社会和中国学者，中国的文物制度直接间接得以传播到欧洲。弥尔顿得知中国有加帆车是并不奇怪的。但具体是从哪本书或哪本地图上得来的，很难考证。美国学者汤姆逊(E.N.S.Thompson) 1919年曾发表文章《弥尔顿的地理知识》可能有所考证。我怀疑弥尔顿很可能是从当时流行的黑林(Peter Heylyn,1599—1662)著《小宇宙志》(Microcosmos:a Little Description of the Great World,1621；后来扩大为《宇宙志》Cosmography,1652)里得来。这部描写世界各国概况的书讲到中国时，有这样一段话：“中国地势平坦，货车和车乘张帆而行。”弥尔顿诗中的一些地名多采用黑林的拼法。此外当时通行的舆地图，弥尔顿也很可能有所涉猎。

加帆车这段小小故事说明一个问题。十五、六世纪随着西欧各国国内资本主义的兴起而出现了海外探险的热潮，带回来许多关于外部世界闻所未闻的消息，引起了人们无限的好奇心。另一方面，人们对封建现实不满，向古代和远方寻求理想，如饥似渴地追求着。仅仅理想国的设计，几乎每个作家都或多或少画了一个蓝图，从《乌托邦》、《太阳城》、培根的《新大西国》、锡德尼的《阿刻底亚》、莎士比亚的《暴风雨》到不大被人注意的勃吞的《忧郁症的解剖》中的《致读者》一章。这种追求古今东西知识的渴望是时代的需要，作家们追求知识为的是要解决他们最关心的问题。加帆车不过是这一持久的浪潮中的一滴水珠而已。

当然，文艺复兴时期人们所获得的知识眞假混杂。关于中国的文物制度，他们倾向于把它理想化。一些具体的事物也往往以讹传讹，如大学者斯卡立哲(Scaliger，1540—1609)就说中国瓷

器能免毒，能取火，勃朗(Sir Thomas Browne，1605、1682)在《常见的谬误》一书中予以纠正，但这种讹说当时是很流行的，英国诗人马伏尔(Andrew Marvell，1621—1678)《绘画家的最后指示》一诗中仍保持这讹说。不过另一方面，对东方的知识也是日益丰富的，中国的文物出现在文学作品里也渐渐多起来。中国的丝绸不必说了，中国药材、酒、瓷器、鹅、桔，都见于十七世纪英国著作和文学作品中。①

正是在这样一个追求知识的热潮中，涌现出一大批饱学之士，其中许多在文学史上占着很重要的地位。在弥尔顿同时代人当中有一个很奇特的作家——即上面提到的罗勃特·勃吞(Robert Burton，1577—1640)。他可以算做是个"皓首穷经"的书生，他在牛津大学做了三十年学问，可以说学贯古今东西。他自况为"一条闲游的狗，看见鸟儿就要向它汪汪叫"。他把这些学问用于解决时代病。他和哈姆雷特一样，认为人是自然的杰作，但目前处境可悲——从神的地位降到了兽的水平。他概括地称此病为"忧郁症"。他研究人类罹疾的种种表现和病因。和弥尔顿一样，他认为人类的不幸总根源在亚当抵不住引诱而堕落，从此引出天人两界的灾难。因而他写了《忧郁症的解剖》。这是一部有待介绍的奇书，文字幽默机智，形象生动。

勃吞的书谈到中国的地方有三十多处，主要来源是马可·孛罗游记和利玛窦的出访中国记(Expeditiones ad Sinas)。涉及的内容有宗教、迷信、偶像崇拜、巫术、鬼神；政治制度、经济、法律、科举制度、城市规划；地理；卫生、饮食、医药；心理、幻觉、精神病、嫉妒。贯串这部巨著的总的精神还是人文主义，例如他赞扬中国的科举，因为科举表明重才而不重身世；赞扬规划完善的城市，其中包括元代的大都（出自马可·孛罗）；赞扬中

① 莎士比亚《一报还一报》(2.1.90)：庞培："当时我们家里只有两个煮梅子，那是好久以前的事了，放在果盘子里，那盘子大概值三便士吧，两位大人一定见过这种盘子，虽说不是中国的瓷盘子，也是不错的盘子。"

国人民的勤劳和国家的繁荣。其借鉴的目的是很明显的。

我们不妨看看他的广博的知识中有关地理的知识。如前所述，近代西欧人向外扩张，发现了新大陆，地理发现这一新鲜事物引起人们极大兴趣，十七世纪初、中叶作家的作品中，地理知识很显着突出。地理书籍、游记成了当时的畅销书，考虑到当时的印刷条件，转译之速也是惊人的。作家、著作家有的有海外经历，但多数要靠间接知识，即使到海外，像弥尔顿，最远也不过意大利。我们从勃吞接触到的地理书籍也可以了解弥尔顿的地理知识。

勃吞不像徐霞客，他足不出户，在书斋里神游六合。他说："我从不旅行，我只读地图，我读地图时，我的思想自由翱翔，我一向喜欢研究宇宙志。"又说："我觉得任何人面对一幅地图都会很高兴的。'地理提供的知识，品类之多，令人不能置信，在人们心里勾引出无穷乐趣，刺激着人们去追求更多的知识。'①在地舆图、地形图上，似乎可以亲眼看到世界上远方的州、府、县、市，而足迹不必出书斋。在地图上还可以用比例尺和罗盘测量那些地方的范围、距离，考察其位置。"勃吞接着又讲了一个掌故："查理大帝有三张银桌，一张桌子的桌面上刻着君士坦丁堡的地图，一张刻着罗马地图，第三张刻着世界地图，他十分喜爱。"

勃吞的叙述使我们生动地看到当时人们是怎样热衷于追求知识以及从中得到的满足。我们不妨再看看他所读过的舆图和游记作家。这些包括沃尔提留斯、麦卡托、洪狄乌斯的舆图、坎姆登（Camden，1551—1623）、马可·孛罗、哈克路特、林硕香的游记和有关哥伦布和维斯普契（Vespucci，1451—1512）的著作，不下二、三十种。弥尔顿的地理知识来源恐怕也不外乎这些。

十七世纪初期英国出了一批大学问家，他们有的研究历史，

① 这是勃吞引荷兰人洪狄乌斯（Hondius，即Abraham de Hondt，c.1638—1691）为麦卡托的著作写的序里的话。

有的从事文学创作，有的是教会人士，如考古学家坎姆登、国教理论家胡克(Hooker,1554—1600)、圣经翻译家、理论家安德鲁斯(Andrewes,1555—1626)、培根、历史学家塞尔登(Selden,1584—1654)、哲学家霍布士、医生勃朗、牧师泰勒(Jeremy Taylor,1613—1667)，文学家如邓恩、琼生、弥尔顿。这些著作家、诗人的共同特点是知识面广，古代文史哲、宗教文学、外邦异域的知识以至近代科学，无所不包。他们的文章和诗歌旁征博引。他们的文风和诗风竟然形成了一个独特的流派——“巴罗克”(Baroque)。“巴罗克”从思想上说，代表了一种追求、动荡不安的精神状态，在艺术上则崇尚靡丽雕饰，是文艺复兴前期肯定自然与理性这种精神趋向衰退和精神困惑的表现，到十七世纪后期和十八世纪，理性和信心才又恢复。这批作者喜欢炫耀学问，从表面看，带有装饰性，事实上在许多场合也确是装饰品，但从根本上说，学问知识是起机能作用的，是作者的精神、思想、感情所需要的，是为这些服务的。

以泰勒而论，他是个牧师，散文大家，十八世纪几乎完全被人遗忘了，还是十九世纪初浪漫派批评家重新“发现”了他。他和他同时代人，也包括弥尔顿，一样，考虑的是一些重大的、根本性的问题：上帝与人，天堂与地狱，善与恶，光明与黑暗，健康与疾病，生与死，基督教与古代文化等等之间的矛盾，反映出人们在动荡的历史时期的苦闷和徬徨。他企图调和宗教和理性，来解决矛盾。他阅读范围之广，英国十九世纪初浪漫派诗人、评论家科尔律治称之为“汪洋无际”(oceanic reading)。他饱读宗教文献、古代文史哲和当代史地，这些正是构成他思想的原料。一切文艺作品都是社会生活在作家头脑中的反映的产物。因此研究作家头脑的构成应是文学评论的一个重要组成部分。头脑里装些什么？头脑怎样工作？这些都是很值得研究的问题。这使人想起艾略特一段话。他在论玄学派诗人时说：

当一个诗人的头脑装备完善可以开始工作的时候，他的头脑就不停顿地综合着各种南辕北辙的经验；普通人的经验是杂乱的、无规律的、零碎的。普通人堕入情网或阅读斯宾诺莎，这两种经验互不为牟，和打字机的声音或烧菜的味道也联系不起来；但在诗人头脑里，这些经验永远在形成新的整体。

这话似乎给我们打开了一扇通向创作的奥秘过程的门，给一般认为很神秘的创作过程——灵感、神思等等，以科学的解释。只有像孙悟空钻进铁扇公主的肚子，“钻进”作家的头脑里去，评论才能入木三分。

泰勒在地理知识方面，不能和勃吞或弥尔顿相比。但地理知识、天文知识给他提供了一个广阔的时空视野。这是他的思想所要求的，他的思想要求高度概括性和普遍性。这一点他和弥尔顿很相似。他要宣扬宗教，他认为宗教是解决人类根本的、普遍的问题的钥匙。他的目光因之也就放诸四海。他是这样用“巴罗克”风格渲染上帝的仁慈的：

就如太阳向南回归线运行的时候，谛视着晒得黎黑的埃塞俄比亚人，但同时又从它的后门放射出光芒，散发出影响；它能一直看到东方的地角，而它却面向着西方，因为它是一团火球，它酷似具体而微的“无极”。上帝的仁慈也正是这样。

许多评论家都指出他在风格上和勃朗、弥尔顿，甚至莎士比亚有相似之处（称他为“圣职人员中的莎士比亚”）。这不仅是风格问题，风格和思想感情是分不开的。王国维曾说：“昔人于诗词，有景语、情语之别。不知一切景语皆情语也”，也是同一道理。

在十七世纪前半这一批作家中，弥尔顿当然是最有成就的。

他不仅是个革命活动家，同时是个饱学之士。他的兴趣范围很广，除古代文学、宗教、音乐之外，还潜心史地。他写了一系列著名的政论文章，还写了一部《不列颠史》(1646—1670)。他仔细研究了以前的英国史，认为水分太多，不及希腊罗马史家严谨，因此他自己写了一部。他还写过一部《莫斯科公国简史》，写成于一六五〇年。英国革命后，革命政府很关心俄国的态度。俄国驱逐了英国商人，英国国务会议曾提出抗议。书中引用的材料有哈克路特的航海记，波切斯(Samuel Purchas,1575?—1626)《巡礼记，又名世界概况及历代宗教》(1613)以及《续哈克路特，英国和各国海陆旅行家的游记中所见世界历史》。弥尔顿还改写过伊利莎伯朝一些旅行家的游记，删刈其中迷信猎奇成分，修改了其中华丽词藻或过分朴实的文字，于死后一六八二年出版。这些工作成果都反映在《失乐园》等诗篇中。此外，在语言研究上，弥尔顿也下过一番工夫。本·琼生编过一本英文文法，弥尔顿则编了一部拉丁文法，还着手编纂拉丁字典，但未完成。

我粗略统计了一下《失乐园》第一章约八百行中的地名，取自《圣经》的有三十四个，取自古典文学的有十六个，取自传奇文学的有三个，一般地名三十个，自创地名一个(“万魔国”Pandemonium)。从地域看，极北到挪威（以后各章最远伸展到北极），极南到非洲(以后推到好望角)，极东到印度(以后尚有中国)，极西到古代世界的极西点赫斯佩利亚(西班牙)、直布罗陀和爱尔兰（以后到大西洋、美洲)。从全诗来看，弥尔顿的视野不仅遍及全世界，而且上天入地，包括整个宇宙。

弥尔顿之所以需要这样大的活动空间，决定于他的史诗的性质和主旨。弥尔顿的史诗，所谓“文人史诗”或“第二代史诗”，和荷马史诗，所谓“原始史诗”不同。欧洲史诗从荷马以后，性质有了改变。荷马史诗通过生动的神话传说，反映英雄主义，风格机智活泼。维吉尔的史诗，所谓“第二代史诗”，虽然还保留了英雄主题，而且在形式上竭力模仿荷马，但故事单薄，而主要是反映他

的政治哲学思想，风格庄严凝重，有时迷离哀惋。史诗这形式经过一系列作家运用之后，到了《失乐园》，除了某些技巧特点之外，已经丧失了荷马史诗的英雄主义，也沒有哪个“人物”称得上“史诗英雄”。弥尔顿自己称《失乐园》为“一首十二章的诗”。《失乐园》的主题更加接近维吉尔的《伊尼德》和但丁的《神曲》。在某种意义上说，它们都是政治诗、寓言诗，有的牵涉到帝国的命运，有的牵涉到人类的命运，带有普遍意义，在风格上也相似。英国评论家阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888）在他的演讲集《论翻译荷马》把弥尔顿和荷马的风格作了一个比较，并指出这种风格上的差异是和思想分不开的：“荷马的节奏流畅、迅速，相反，弥尔顿的节奏吃力、故意迟缓。他们各自的节奏和格律是和他们的思想方式相一致的，是由思想方式决定的。弥尔顿的脑子里充满了思想、想像、知识，以致他的诗格都无法包容。……这种饱和的、紧密的、压缩的、含蓄的思想，体现在节奏的运行之中，造成了他的特有风格——崇高但艰深而严峻。”弥尔顿在《失乐园》里怀着沉痛的心情总结了英国革命失败的教训，他赋予了一个民族的命运以全人类的普遍意义，把英国民族如何在政治上得救的问题仍然写成对人类命运的探索。他的意图既然如此，因此从题材的选定到场景的规划都为此服务。主题涉及全人类，故事所需要的活动范围顺理成章地应是全宇宙了。因此我们读《失乐园》有一个感受，即空间概念非常突出。

《失乐园》里有一段描写，很有代表性，也曾引起过争议。这一段（第十一章）写上帝因耶稣说情，同意不毁灭人类，但派天使迈克尔把亚当和夏娃驱逐出乐园。迈克尔领他们走上一座高山，指点给他们看人类从那时起，迄洪水止的一段“历史”。就在这样一座山上，后来撒旦又指点给耶稣看人间的荣耀，来引诱耶稣。原诗不妨试译如下：

两人登上这座山（指亚当、夏娃）
去看上帝展示的未来。这座山
是乐园最高处，从山巅可以清晰地
看到半圆的大地伸向目力
所能达到的最最遥远的远方。
这座山同魔鬼在荒野为了另一目的
引诱第二个亚当所在的那座山（指耶稣）
高度不相上下，视野也相同，
魔鬼向他指点了人间帝业和荣耀。
在这里他极目望去，可以看到（“他”指耶稣）
负有盛名的古今都会，最伟大的
帝国的都城，从喀塔伊可汗的都城（喀塔伊，即中国）
汗八里克的坚固的城垣和帖木儿（汗八克里，即北京）
王座所在、俄诺克斯河畔的撒马尔罕，
到西那诸王的北京，从这里再瞩目（西那，即中国）
伟大的莫卧儿的亚格拉和拉合尔，
再沿着黄金的马六甲半岛看下去，
波斯皇帝夏宫所在的埃克巴丹，
以及后来的伊斯法罕，俄国沙皇的
莫斯科，土耳其苏丹所住的拜占庭；
此外，他还可以看到许多地方：
埃塞俄比亚帝国和它极东的港口
厄尔科科，还有海运不甚发达的
王国：蒙巴萨、基洛洼、马林迪，
和一度被误认为俄斐的索法拉，
还有刚果王国，和极南的安哥拉；
从这里，从尼日尔河到阿特拉斯山，
还有阿尔曼索尔、费兹、苏兹、
摩洛哥、阿尔及尔和特累米森诸王国；

从此到欧罗巴，罗马将要统治
全世界：此外，他还通过想像看到（因在地球背面）
莫特祖默皇帝统治的富饶的墨西哥，
还有秘鲁的库斯科，阿塔拔里帕王
在这里治理着更加富饶的国土，还有
未被蹂躏的圭亚那，它的都会
西班牙人称之为黄金城。迈克尔摘除了
亚当的障眼膜，为他展示了更壮丽的远景。

这种地名的堆砌断然引不起现代读者的兴趣，可能被认为是《失乐园》的败笔。翻译家遇到这种地方更感绝望，翻起来吃力不讨好。①但是还没有评论家认为弥尔顿的这类描写是节外生枝或充塡篇幅。它不仅是史诗这种类型要求有的组成部分（catalogue——检阅式的罗列），而且与主题思想有密切联系。这一点，下面再论。这里想先谈谈大批评家艾略特对这段的批评。

艾略特最不欣赏弥尔顿（后来态度略有改变）。他说："弥尔顿无论哪一时期的诗歌，形象性都不明显"，弥尔顿不善于使人感到"具体的地点、具体的时间。"他反对的是弥尔顿的描写不具体，形象不鲜明。殊不知这正是弥尔顿的长处，也是他意趣所在。英国小说家福斯特（E.M.Forster）在《小说的方方面面》一书中提出一个有趣的论点正好为弥尔顿辯解。福特斯说，多数小说家有地点感，如阿诺德·班内特（Arnold Bennett）的小说《五城》，但很少小说家有空间感，而空间感是托尔斯泰的非凡的才具。他说："主宰《战争与和平》的是空间，不是时间。"此话虽然显得有些偏颇，但很有道理。②有时，印象派批评颇能一语破的。不妨把福斯特的话译出来：

① 据说塔索的史诗《解放了的耶路撒冷》有三、四十节都是地名的堆砌，而且与诗歌情节毫无关系。

② 此外，福斯特绝对没有认为人物和故事不重要。

在人们读了一会儿《战争与和平》之后，心里感到某种回响，但是不能确定是什么东西起了这回响。不是故事引起的，当然托翁和司各脱一样也关心情节的发展，和班内特一样也是诚恳的小说家。也不是哪些插曲，更不是哪些人物引起的。这回响是由俄国广袤的土地引起的，作者把一些情节和人物撒在了这片土地上，是由多少大小桥梁、冰冻的河川，森林，道路，花园，田野累积起来而产生的，在读者经过了这些桥梁河川等等之后，产生了一种宏伟和洪亮的感受。

这段话说得非常好，用在《失乐园》也是再恰当不过的。除了弥尔顿语言的洪亮的音乐效果外，它还给人以无限的宏伟的空间感。除了空间感以外，它还给人以宏伟的历史感、时间感。这种境界的造成，不是靠一般的眞实的细节，而是靠另一种构成空间感的细节。弥尔顿的地理知识，也包括历史知识，起了决定性的作用。这种知识幷不是外来的技术性的枝节，而是他的宇宙观和人生观的一部分，是他对人类历史看法的一部分。

这里有两种见解值得研究。一种是把细节看成是技术性的小节，是附加在作品的“局势气脉”上的。林纾《畏庐论文》有一段话就是这个意思。他说：

盖局势气脉者，文之大段也；缔章绘句，原属小技，然亦不可不知。大处既已用心，此等末节，亦不能不垂意及之。①

① 林纾讲的是写文章时用“拼字法”，他说作文时要善于“用寻常经眼之字，一经拼集，便生异观”。“蜂蝶者，常用字也，凄惨二字亦然，一拼为蝶凄蜂惨，则异矣。”他讲的方法很像约翰逊论玄学派诗人，“使不和谐的东西，和谐起来”(discordia concors)，“把最最不相干的意念硬套在一起”。

小技末节应是同作家的世界观有机地联系起来的，是由它决定的。

另一种见解是认为作者所以能产生宏伟的气势，是因为他能超脱。英国现代诗人宾宁(Laurence Binyan)论弥尔顿就说：“在《失乐园》中，呈现在眼前的一切差不多都是从一定距离以外见到的。”王国维在《人间词话》里也有类似的话：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”这类“距离说”的言论是很多的。一入一出，入比较容易体会，出是什么意思？站远一点？保持一定的距离？怎样保持距离？怎样“观”法？是不是如英国十九世纪浪漫派诗人沃兹沃斯所说的“平静中的回忆”？从弥尔顿的《失乐园》来讲“气脉”也好，“高致”也好，都是他的思想境界的体现。同一现实，作家头脑不同，反映在作品里，有的境界高，有的低。境界的高低是决定作品有无价值的一个重要标准。①弥尔顿的境界高，思想有深度，力图捕捉根本性的问题。也许这就是所谓“出”吧。

回到弥尔顿这一段诗。它引起了争论。争论的另一方，即辩护的一方，基本上能着眼于弥尔顿的用意。例如英国学者蒂理亚德(Tillyard)就这样分析：“弥尔顿眼前的目的是要给读者这样一个印象——大地各处广阔的空间，历史的各个伟大的时代。简明扼要地罗列一番对这首诗的体制是很必要的。”他批评艾略特说：“每个人名或地名都和历史上某一重大事件紧密联系着的，有些地方或因旅行家的游记而出名。而艾略特先生发这样的议论，俨然马可·孛罗和卡蒙斯②从来没有存在过，从来没有引起人们的

① 美国当代小说家欧文·肖的《富人，穷人》，生活面很广，反映美国社会很生动，但境界不高，表现在作者所最感兴趣的东西，都十分浅露，以至庸俗。许多所谓“现实主义”的小说，都有此病。

② 卡蒙斯(Camoëns,Luis de,1524—1580)，葡萄牙诗人，军事冒险家，到过印度果阿和中国澳门。

好奇心似的。”

蒂理亚德仅仅提到好奇心当然是不够的，但是他很精明地注意到弥尔顿的地名人名都和历史上重大事件有关，可惜没有发展下去。我们知道弥尔顿在少年青年时代就对生活采取十分严肃的态度，立志有所作为。他诗篇中这些地理名词，历史人名的“堆砌”，正表现了在他那种精神状态的推动下长年积累下来的知识，这些知识又反过来影响他的宇宙观人生观的形成，表现在诗篇里就成其“高致”。知识和“小技”、“末节”一样，不是附加的装饰，而是宇宙观人生观的素材，是同根本有关的东西。

这段诗的情节很简单，不过是要说迈克尔引着亚当和夏娃到乐园的高山上去向他们展示未来，这座山同后来撒旦引诱耶稣时所登上的山，高低和视野都差不多。但诗人却用了三十几行的篇幅，岂非小题大作？而且这个比喻，即撒旦引诱耶稣的图景，在《复乐园》（Ⅲ.251ff）又大致重复了一遍，只是规模范围略小，足见在弥尔顿思想里占很重要的地位。魔鬼指点山下图景是“为了另一目的”，即用帝国权势引诱耶稣，那么在这里的目的是什么呢？我以为弥尔顿的目的是要把撒旦引诱耶稣时展示的荣华权势和迈克尔即将展示给亚当看的前景作一比较。这前景就是人类吃了禁果以后充满罪恶和灾难的历程以及最后得救的希望。异教的荣华对耶稣是个考验，人类堕落后的灾难对亚当也是个考验。因此把亚当登上的山和耶稣登上的山类比，并大作文章，自有其内在的联系。为达到此目的，他就征用他的丰富的史地知识。从这些知识里，我们可以看出他对这些知识的态度。作为一个人文主义者，他对这些“世俗”的伟业是崇敬的，只是作为一个宗教信徒，作为一个虔诚的清教徒，他才对它持否定态度。弥尔顿的宇宙观人生观是矛盾的，但他始终不能忘怀于人文主义。通过知识的涉猎（当然这不是唯一的途径）形成了他的人文主义宇宙观人生观，而人文主义的宇宙观人生观又使他无限眷恋这些知识，两者互为依存，并在诗歌里流露出来。

作家知识的涉猎和积累牵涉到文学史上常提到的影响问题。这当然只是作家接受外界影响的一条途径。影响问题很复杂，非三言两语所能说清。这里有两个方面值得研究。

影响有偶然因素，但最终决定于作者的需要。有一般的需要，如满足好奇心，有为达到某一具体需要而去积累知识。有些知识遭到天然扬弃——遗忘，有些被批判否定，但并不见得就排除于记忆之外。但文学史上所谓的影响多半指正面的接受。这里面主观因素很大。作者对对象往往怀着同意、同情、热爱、尊敬以至崇拜的心情。勃吞在设计他的理想国时，以墨西哥和中国为借鉴，他说“耶稣会士利玛窦等人笔下的中国人十分勤劳，土地富庶，国中没有一个乞丐或游手好闲的人，因此他们兴旺发达。我们的条件也一样，我们的人民体魄强健，思想活泼，物产应有尽有，如羊毛、亚麻、铁、锡、铅、木材等，也有优秀的工匠来制造产品，但我们缺少勤奋。我们把最好的商品运往海外，他们能很好利用，满足需要，把我们的货物分别加工，又运回到我国，高价出售，有时用零碎原料制成一些廉价品，反回来卖给我们，价钱比成批原料还贵，”如此等等。勃吞为了满足自己对比的需要，而将对象美化。

有时作家只要能满足需要，不求甚解的情况也是有的。例如上引弥尔顿一段诗里，汗八里克即元大都，即下面的北京，有时称中国，有时称塞利卡那，有时称喀塔伊，有时称西那。这里显然有各种不同来源的混淆。也不排除弥尔顿知道是同物异名。他的目的只是要能烘托气势，制造铿锵的音调，即使不尽准确也没有关系。到底文学上的影响有多少是讹传、歪曲、误解，倒是很有趣味的问题。但是作品中准确的材料来源并不一定能构成杰作，文学史上颇有些例子，如福楼拜的《萨朗波》，英国女小说家乔治·爱略特的《罗慕拉》，作者都作了实地调查，积累了大量准确知识，但作品都不成功。特别有趣的是这两部作品一部发表在一八六二年，一部在一八六三年，看来都是受了实证主义，注重

表面事实的影响吧，因而混淆了历史和文学的界限。①

我们讲扩大知识、接受影响，主要指接受优秀文化遗产，也是从我们主观要求出发，关于接受优秀文化遗产的重要性，经典作家的言论俱在，不必赘言。

其次一个问题，影响从某个意义上讲也可理解为思想的接触、砥砺，引起深入思考，把消极的接受变为积极的“探讨”。仅有实践和生活还不足以产生伟大作品，还必须有一定的高度、深度、崇高的境界（也包括表现方式），才能产生伟大作品。英国评论家阿诺德在这方面有值得参考的见解。阿诺德的文学主张是保守的，他把古典文学、文化，奉为标准和规范。他特别强调批评的作用，他认为批评可以帮助促成人们对优秀文学的正确看法，使当代文学向古典优秀文学看齐，这一点正是他保守所在。但他认为批评可以活跃思想界，这是完全正确的。他断言（《批评在当前时代的功能》）思想不活跃，精神生活没有生气，产生不出伟大作品。这话有一定道理。（这当然不是唯一的条件，因为产生伟大作品的条件很多）。社会如此，一个作家也是如此。他的思想不和活着的和死了的人的敏锐思想接触、砥砺、对比、参照，很难达到深度，获得“高致”。弥尔顿卷入革命不可谓不深，倘若他不多所涉猎，在涉猎中找到思想素材，找到培养思想的温床，找到磨炼思想的砺石，找到他认为适当的表达手段，也写不出《失乐园》这样不朽的诗篇。

弥尔顿在《再次为英国人民声辩》这篇政论文中有一段著名的自述。他以光明磊落、满怀激情的语气，答复政敌对他个人的诽谤。他写他怎样“从青年时代起，就致力于研究法律，不问是教会法或世俗法，都把它放在优先于一切的地位，因为我考虑到，不管我能否起作用，都应该随时准备为国家、为教会、为那些为

① 《随园诗话》卷五，“宋严有翼诋东坡诗误以葱为韭，以长桑君为仓公……然七百年来，人知有东坡，不知有严有翼”。

传播福音而出生入死的人们服务。”他写他青年时代如何专心致志苦攻学问，大学毕业后在父亲田庄仍然“倾全力阅读希腊拉丁作家的著作，有时也到城里调剂一下生活，不是去买书，便是去吸取一些数学和音乐上的新知识，这些是我当时最感兴趣的东西。”在意大利一年多的旅行，全是同知识界的交往切磋，“使学识和友谊同时获得交流”，“把搜集到的书装船运回”。回国以后，“非常愉快的继续了中断的读书生活，让那些受人民委托的人、特别是上帝，去处理当前的问题。”〔指革命前夕的政治。〕他采取了“用之则行，舍之则藏”的态度。在十年资产阶级革命风暴中，他积极投身到政治斗争中去，运用他的丰富的学识，写了一系列铿锵有声的政治文章，取得了辉煌的战果。革命失败后，他痛定思痛，如骨梗在喉，不吐不快，运用他的丰富的学识，写了三部不朽的诗篇。马克思把他比作春蚕，说“弥尔顿出于同春蚕吐丝一样的必要而创作《失乐园》，那是他的天性的能动表现”（《剩余价值理论》）。天性正是说他的抱负或革命责任感。他把他的学识当作体现这种责任感和抱负的手段。

从弥尔顿和十七世纪一批作家可以看出，他们追求知识都是为满足各自的需要，也是时代的需要。知识对他们的宇宙观人生观起着一定的影响。但仅仅靠知识丰富并不能造成伟大作家。有的作家的作品堆砌知识，有的作家知识很丰富，但仍没有产生第一流的文学作品。但是反过来，如果弥尔顿没有丰富的学识，他的这三部作品乃至其他一切作品也都是不可想像的。具体的知识学问可以在作品里表现出来，但也不一定。学识从根本上说是提高思想境界的一种手段。弥尔顿的学识表现在他的“高致”，也在作品中有具体的表现。在他的“汪洋无际”的学识中，加帆车只能算沧海一粟而已。

尼采与中国现代文学

乐 黛 云

一

二十世纪初叶，由于一系列政治经济文化变动的原因，西方各种思潮大量涌入停滞落后的中国，其规模之大而纷乱，影响之深而复杂，在世界文化史上也是少见的。这一时期以中国为中心的东西方文化的相互影响和渗透已成为近来世界学者研究文化思想发展史的重点之一。自一九五四年美国哈佛大学出版了费正清的«中国对西方的回响»之后，从事这类研究的专论和专著日益增多。举其要者，如A·R戴维斯的«中国进入世界文学»(1967年)；普鲁塞克的«中国文学革命过程中传统东方文学与现代西方文学的对立»(1964年)；波利叶·麦克杜戈的«西方文艺理论对现代中国的影响导论»(1971年)等。一九七四年在美国马加诸塞州召开的“五四时期的中国现代文学”国际讨论会又提出了多篇有关西方文学潮流、俄国文学和日本文学对中国现代文学影响的专论(见1977年哈佛大学出版的会议论文集«五四时期的中国现代文学»)。可惜我们在这方面的研究开展得还很不够，即使有过一些研究也往往或多或少受到形而上学的束缚。不能像眞正的马克思主义者那样，破除一切政治、哲学、乃至个人的偏见，正确对待全部人类创造的精神财富。而马克思和列宁早已在这方面作出了很好的榜样。例如当政治上无疑是反动的复辟主义者黑格尔被有些人看作是“一条死狗”的时候，马克思却宣称：“我要公开承认我是这

位大思想家的学生”①。列宁也曾指出：“至于在反动分子（历史学家和哲学家）的学说中包含有关于政治事件更替的规律性和阶级斗争的深刻思想，这一点马克思总是明确地毫不含糊地指出的。”② 但是我们长期以来未能很好坚持这一思想。一些思想家、艺术家的客观成就往往由于政治上的原因而被一笔勾销；他们所曾产生的客观影响也被一概抹煞，甚至把好影响说成是坏影响，或者把这种影响归结为受影响者个人思想的弱点和错误，而不去分析产生这种影响的社会原因。尤其当同一个思想家或艺术家在某个历史阶段起过好的作用，在另一历史阶段又起着坏作用时，情况更其如此。这就妨碍我们全面认识历史的本来面目和对客观存在过的历史现象作出正确评价。本文想就德国思想家尼采与中国现代文学的关系，对这类问题作一些初步探讨。

尼采（1844—1900）的思想和著作主要形成于十九世纪七十一八十年代，这是自由资本主义开始转变为垄断资本主义，巴黎公社革命运动虽遭失败却产生了重大影响，马克思主义正广泛胜利传播的时期。尼采一方面想要挽救资本主义的没落，一方面力图抵制社会主义的发展，他的思想可以概括为“重新估价一切”、超人学说和权力意志论。他深刻地揭露了资本主义社会的虚伪和罪恶，鲜明地提出“上帝已经死了”，必须彻底粉碎过去的一切偶像和传统，重新估定价值。他的超人学说认为由于社会的压迫和分工的琐细，人已经被歪曲变形，支离破碎。因此必须超越这样的凡人（包括超越自身内部的平庸），成为健康的完整的新的人类，即超人。而能到达这种境界的只是极少数天才，广大群众不过是他们役使的工具。因此任何群众思想的觉悟和力量的发展都只能是超人成长的障碍和威胁。尼采还提出最坚强最高尚的生命意志不在微不足道的生存挣扎而在战斗意志、权力意志。他

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第218页。

② 《列宁全集》第20卷第197页、第18卷第154页。

认为这种趋向权力的冲动是唯一的基本冲动，由此而产生的思想行为都合理而伟大。尼采最后死于疯狂，他的著作中到处都是缺乏逻辑论证，但却深邃而独特，能够使人信服的比喻和象征；还有许多潜意识的难解的表述，也不乏狂人的梦呓。他的学说丰富而纷乱，充满着复杂的矛盾，也包含着不少有价值的东西。早在三十多年前，艾思奇同志就曾指出"尼采的理想主义曾是对于没落时代寄生的资产阶级、庸俗腐化的物质主义的暴露"，尼采的极端个人主义也"曾是对那假多数的名义来操纵社会生活的资产阶级的虚伪民主的抗议"。① 这些有价值的东西正是尼采在"五四"前后的中国产生很大影响的根据。

尼采最初是作为文学家被介绍到中国的。他在中国文艺界的影响远比在哲学界深广而早。一九〇四年王国维最初介绍尼采时，首先强调了他的"以旷世之文才鼓吹其学说"，指出尼采学说的目的是要"破坏旧文化而创造新文化"，为"弛其负担"（指旧传统负担）而"图一切价值之颠覆"，并"肆其叛逆而不惮"，赞扬他"以极强烈之意志而辅以极伟大之知力"，"其高掌远蹠于精神界，固秦皇汉武之所北面而成吉思汗拿破仑之所望而却步者也"②。稍后，鲁迅在他写于日本的几篇文章中多次称道尼采是"个人主义之至雄杰者"，是"思虑学术志行"都"博大渊邃，勇猛坚贞，纵忤时人不惧"的"才士"。一九一五年，陈独秀在《新青年》发刊辞《敬告青年》的第一条中就引用了尼采关于奴隶道德和贵族道德的论述，以为反抗封建统治的武器，强调指出："忠孝节义，奴隶之道德也，轻刑薄赋，奴隶之幸福也，称颂功德，奴隶之文章也，拜爵赐第，奴隶之光荣也，丰碑高墓，奴隶之纪念物也。"因为这一切都是"是非荣辱，听命他人，不以自身为本位，个人独立平等之人格

① 艾思奇《鲁迅先生早期对于哲学的贡献》，见《鲁迅研究丛刊》第一辑第31页，鲁迅文化出版社出版。

② 王国维《叔本华与尼采》，见《静庵文集》。

消灭无存，其一切善恶行为势不能诉之自身意志而课以功过，谓之奴隶”。一九一七年元旦，蔡元培在政学会欢迎会的演说中提到“迨至尼塞（德国之大文学家——原注），复发明强存弱亡之理……弱者恐不能保存亦积极进行，以与强者相抵抗，如此世界始能日趋进化”①。一九一八年二月，陈独秀在《人生眞义》中又再次强调尼采主张“尊重个人的意志，发挥个人天才，成功一个大艺术家，大事业家，叫做寻常人以上的超人，才算是人生目的，什么仁义道德都是骗人的说话。”②显然，“五四”以前，尼采已相当广泛地为人所知，他作为一个大文学家被介绍到中国，他的思想的传播为“五四”反封建的民主革命的大潮作了积极准备。

“五四”运动后，尼采的作品在文艺界更加广泛地传播开来。就在“五四”游行示威发生的当月，傅斯年就在《新潮》杂志上号召：“我们须提着灯笼沿街寻超人，拿着棍子沿街打魔鬼”，赞扬尼采是一个“极端破坏偶像家”③。同年九月，田汉在《少年中国》上详细介绍了尼采早期的著作《悲剧之发生》，特别强调“人生越苦恼，所以我等越要有强固的意志”去进行战斗④。紧接着沈雁冰在《解放与改造》杂志上发表了尼采名著《查拉图斯特拉如是说》中最富于批判性的两章《新偶像》和《市场之蝇》的译稿，并在序言中盛赞“尼采是大文豪，他的笔是锋快的。骇人的话，常见的。就他的《查拉图斯特拉如是说》看，又算是文学中少有的书”⑤。一九二〇年初，他又写了全面介绍评论尼采思想的长篇专著《尼采的学说》在《学生杂志》第七卷分四期连载。同年八月，《民铎》杂志出版了尼采专号，全面介绍尼采，驳斥了尼采是欧战罪魁的说法。九月，《新潮》第二卷第五期发表了鲁迅翻译的《查拉图斯特

---

① 载《新青年》第2卷第5期。

② 载《新青年》第4卷第2期。

③ 傅斯年《随感录》，载《新潮》第1卷第5期。

④ 见《少年中国》第1卷第8期。

⑤ 见《解放与改造》第1卷第6、7期。

拉如是说》序言①，并附有鲁迅对序言各节的解释，指出“尼采的文章既太好，本书又用箴言集成，外观上常见矛盾，所以不容易理解”。这一时期，鲁迅多处引用尼采的文章，或联系尼采的思想来分析问题，他所取于尼采的，与1907年前后相比，已有显著不同。这时，郭沫若对尼采也是醉心的。他曾因上海一家外国书店竟然没有尼采的《看哪！这人》，而大骂这家书店是“破纸篓”！②一九二三年，他翻译了《查拉图斯特拉如是说》第一部全部和第二部一部分，在《创造周报》分三十九期连载。“起初每礼拜译一篇，译的相当有趣”，后来因感到“反响寂寥”而中断，但是后来当他偶然到江苏吴县东南一个偏僻小镇去参加一个小学教师的婚礼时，新娘的第一句话却是：“我喜欢尼采的《查拉图斯特拉如是说》，为什么不把他译完呢？”可见反响并非寂寥，所以郭沫若说：“早晓得还有良才夫人那样表着同情的人，我眞是不应该把那项工作中止了。”③

1925年以后，由于革命形势的蓬勃发展，广大工农群众和很多知识分子都已找到了适合中国社会的革命道路，纷纷投身于反帝反封建的革命洪流，尼采的影响遂逐渐减弱以至消亡，正如郭沫若所说，“那时(1926年)，尼采老早离开我的意识中心了”④。这时，中国革命的道路和方向都已十分明朗，再停留于呼唤“我们需要动的力，狂呼的力，冲撞的力，攻击的力，反抗的力，杀的力”，⑤就再也不能象“五四”初期那样起到激励人心的作用了。因此，一九二五——一九二六年间以高长虹、向培良为核心的狂飙社，他们以“尼采声”为其“进军的鼓角”，“教人们准备着‘超人’的出现”，并常“拟尼采样的彼此都不能解的格言式的文章”，⑥反响却眞是

① 在此之前，鲁迅曾用文言译过这篇序言的主要部分，见《《察罗堵斯德罗如是说》译藁》第一册，现存北京图书馆。

② 《沫若文集》第7卷第399页。

③④ 《沫若文集》第7卷第261、262页。

⑤ 向培良《水平线下》，见《狂飙》不定期刊第1期。

⑥ 鲁迅《《新文学大系》小说二集序》。

空虚而寂寥了。然而，他们所取于尼采的仍是扫荡一切旧的传统束缚，为争取作一个强者而打倒一切障碍，这使他们从本质上不同于在四十年代初期鼓吹尼采思想的"战国策派"。最后，1930年，郁达夫在对旧势力的愤懑和因革命失败而产生的感伤颓丧之中翻译了尼采的情书七封，题名《超人的一面》，赞赏了尼采的"洁身自好"，"孤独倔强"。①在一片白色恐怖的氛围里，尼采仍以一个傲世独立的反抗者形象出现于读者面前。

但是，到了四十年代，由于整个世界和中国政治形势的变化，尼采却以完全不同的面貌在中国产生了全然不同的作用。一九四〇年前后，正值世界法西斯和国民党蒋介石反共反人民都极为猖狂之时，尼采学说也已被纳粹分子利用改造，以作为他们法西斯思想理论的基础。这时，在中国文坛上出现了所谓战国策派。他们奉尼采为当代"最前进的，最革命的，最富于理想的政治思想家"，他的著作是"生命力饱涨的象征"，是"生命的顶峰"，"创造的纯火"。② 在他们主办的《战国策》半月刊和《战国》周刊上陆续发表了《尼采的思想》、《尼采的政治思想》、《论英雄崇拜》、《再论英雄崇拜》、《德国民族的性格和思想》、《狂飙文学》、《民族文学运动》、《力》、《力人》等等；此外还出版了《从叔本华到尼采》、《文学批评的新动向》、《时代之波》等专著或专集，大力宣扬尼采思想，"尝试着运用尼采的这些思想来建立战国派的文艺理论"③，俨然掀起了一阵尼采热潮。尼采对他们来说，是只能顶礼膜拜的绝对偶像，也是维护反动统治，鼓吹战争，镇压群众的有力武器。

从以上简括的叙述，可以看到尼采对中国现代文学确实有一定影响，这种影响随时代和政治需要的不同而变化。辛亥革命前，人们从尼采找到的是具有伟大意志和智力的"才士"，希冀雄

---

① 郁达夫《超人的一面》，见《断残集》。

② 林同济《从叔本华到尼采序》。

③ 欧阳凡海《什么是战国派的文艺》，载《群众》1943年4月号。

杰的个人可以拯救中国的危亡。“五四”前后，人们心目中的尼采是一个摧毁一切旧传统的光辉的偶像破坏者，他帮助人们向几千年来的封建统治挑战，激励弱者自强不息（虽然这并非尼采本意）。1927年后，由于革命形势的发展，进步思想界已经很少提到尼采。到了四十年代，为适应国民党法西斯统治的政治需要，尼采又在国统区一部分知识分子中广为传播，这时对于尼采思想的介绍无论是目的、方法，还是社会效果都与“五四”时期截然不同。可见一种外来思想能不能在本国产生影响，产生什么样的影响，其决定因素首先是这个国家内在的时代和政治的需要，全盘照搬或无条件移植都是不大可能的。下面将通过对几个文艺界代表人物与尼采关系的分析，进一步探讨这种影响发生和发展的具体情形。

二

鲁迅与尼采思想上的联系是显而易见的。把鲁迅贸然概括为“托尼学说，魏晋文章”，尊为“中国的尼采”固然不对，但无视这种联系，或把这种联系说成是出于鲁迅的错误或弱点或不幸，认为尼采对鲁迅只能有消极或反动影响，甚至把鲁迅与尼采分明一致的地方也说成是对尼采的批判，这也并不符合历史事实。

早在一九三九年，唐弢就曾说过：“我想，鲁迅是由嵇康的愤世，尼采的超人，配合着进化论，进而至于阶级革命论的。”①一九四六年，郭沫若在《鲁迅与王国维》一文中也曾提出：“两位都曾醉心于尼采”，并强调：“不可忽视地，两位都曾经历过一段浪漫主义的时期，王国维喜欢德国浪漫派的哲学和文艺，鲁迅也喜欢尼采，尼采根本就是一位浪漫派。”他们都曾正确地把鲁迅和尼采思想上的联系看作鲁迅思想发展某一阶段的重要特点。

---

① 唐弢《鲁迅的杂感》，载《鲁迅风》创刊号。

尼采对鲁迅思想上的影响在“五四”前和“五四”后是不完全相同的。“五四”以前，中国先进的知识分子纷纷向西方寻求救国救民的眞理，他们中间的先进人物不能不看到西方资本主义文明的日趋没落。正如列宁所指出：中国战斗的民主主义思想体系，首先是与“使中国避免走资本主义道路、即防止资本主义的愿望结合在一起的”①。鲁迅在日本留学时期，“尼采思想，乃至意志哲学，在日本学术界正磅礴着”②。尼采对于资本主义文明庸俗颓靡的批判和对于“创新”的执着的追求很快就吸引了鲁迅的注意。但是，当时的鲁迅幷不是把尼采的思想作为一个完整的体系来研究和接受的，也不一定深入研究过尼采思想产生的时代背景和社会作用，他只是“为我所用”地择取尼采思想中引起自己共鸣符合自己意愿的部分，按自己的理解加以应用。尼采的许多著作，特别是后期的《权力意志论》等可以肯定鲁迅幷没有完全看过。

鲁迅这一时期的社会政治思想集中表现在《文化偏至论》中。这篇文章的主要內容就是指出吸取西方的物质文明是可以的，但如果把那些“已陈旧于殊方”的“迁流偏至之物”，“举而纳之中国”，“馨香顶礼”，则非常危险。鲁迅认为西方十九世纪文明中“至伪至偏”的东西就是“物质”和“众数”。前者指的是“人惟客观之物质世界是趋，而主观之內面精神乃舍置不之一省”，不少人失去了心灵的光辉，被物质欲望所蒙蔽，因此“诈伪罪恶，乘之而萌”，以至“社会憔悴，进步以停”；后者指的是“同是者是，独是者非”，“以多数临天下而暴独特者”，无视个人的独创和个性，这样“夷隆实陷”（削高填平）的结果必然是“伧俗横行”，“全体以沦于凡庸”。鲁迅认为十九世纪末叶，西方思想界所以发生了很大变动就是因为当时的“大士哲人”要“矫十九世纪文明”的“通弊”，“于是浡焉兴作，会为大潮，以反动破坏充其精神，以获新生为其希

① 《列宁全集》第18卷第154页。

② 郭沫若《鲁迅与王国维》，见《沫若文集》第12卷第535页。

望，专向旧有之文明而加之掊击扫荡焉”。在这些“大士哲人”中，鲁迅谈得最多的就是“深思遐瞩，见近世文明之伪与偏”的尼采。鲁迅在文章中引用了尼采名著《查拉图斯特拉如是说》中的话：“反而观乎今之世，文明之邦国矣，斑斓之社会矣，特其为社会矣，无确固之崇信，众庶之于知识也，无作始之性质，邦国如是，岂能淹留？”“无确固之崇信”就是只重物质而没有精神上的坚定信仰；“无作始之性质”就是不少人随波逐流，无独创精神。尼采的这段话正是鲁迅把十九世纪文明通弊概括为“物质”和“众数”的由来。

如何来扫荡这些通弊呢？鲁迅提出的主张是“掊物质而张灵明，任个人而排众数”。“张灵明”就是强调发扬人们内在的主观精神和坚强的意志力，能够”勇猛奋斗”，“虽屡踣屡僵，终得现其理想”。鲁迅回顾了这种主张发生发展的历史过程，最后归结为：“尼佉、伊勃生诸人皆据其所信，力抗时俗，示主观之极致”，而最高理想则在尼采所希求的“意力绝世，几近神明之超人”和易卜生所塑造的“多力善斗，即忤万众不慑的强者”。“任个人”就是反对无视个人特点，提倡发扬个性和个人的独创精神。鲁迅追溯了十九世纪以来个性主义发展的源流，从极端个人主义的斯蒂纳到叔本华、契开迦尔、易卜生，最后仍是归结到尼采：“若夫尼佉，斯个人主义之至雄杰者矣。”

由此可见，鲁迅“掊物质张灵明，任个人排众数”的思想显然正是以尼采思想为其根据，同时又是以尼采思想为其归宿的。值得注意的是鲁迅接受尼采思想是把它作为一种武器，意在挽救垂危的祖国。他所面临的问题首先是怎样使自己和同胞从帝国主义、封建主义的压迫下解脱出来；而尼采却是处于一个向垄断的帝国主义过渡的资本主义强国，他所面临的问题首先是怎样遏制日益兴起的群众革命运动。这就使鲁迅虽然接过尼采的口号，运用尼采的某些思想形式，但目的与内容都与尼采不同。例如鲁迅提倡“尊个性”，目的是突破当时“万喙同鸣，鸣又不揆诸心”的

庸众纷扰的局面，要使人们各有独立思考的能力和自己的创见，做到“人各有己”，“人各有己而群之大觉近矣”(«破恶声论»)。他提倡“张精神”，也是期望“古国胜民”具有百折不回之意志力，然后能在“狂风怒浪之间”，“以辟生路”。鲁迅认为真正能做到尊个性而张精神的人并不多，“所属望只一二士立之为极，俾众观瞻”(«破恶声论»)。但群众可以向他们学习，根本目的仍在“群之大觉”。鲁迅明确提出救国之道，“首在立人，人立而后凡事举，若其道术，乃必尊个性而张精神”。只有“国人之自觉至,个性张”，“沙聚之邦”才能“由是转为人国”。“人国既建，乃始雄厉无前,屹然独见于天下”。这就是青年鲁迅的最高理想。可见鲁迅虽然接受了尼采的超人学说，和尼采一样认为“惟超人出，世乃太平,尚不能然，则在英哲”，“与其抑英哲以就凡庸，曷若置众人而希英哲？”但鲁迅心目中的超人和英哲显然正是少数先觉者，他们的任务就在于广泛唤起群众的自觉和心声。这和尼采力图巩固极少数人对绝大多数人的统治的理想显然有着本质的区别，然而不可否认鲁迅“尊个性而张精神”的思想确实来自十九世纪末叶的新理想主义和唯意志论，尤其是来自尼采。且不论这些思想在彼时彼地影响如何，在此时此地对鲁迅本人来说确是产生了积极进步的影响，使他得以突破“竞言武事”的洋务派和专事制造商估立宪国会的改良派的扰攘，看到救国之根本在于唤起人民之自觉，而投身于改造国民思想的伟业。当马克思主义在中国广泛传播以前，鲁迅这样的思想和言行使他足以侧身于最先进的思想家的行列。

“五四”运动前后，曾经历了辛亥革命并受到十月革命鼓舞的鲁迅在思想上有了很大进展，他不曾斩断与尼采思想上的联系，但他所取于尼采的，已不同于前一阶段。

首先，配合着彻底反帝反封建的时代需要，鲁迅特别强调了尼采彻底破坏旧传统的反抗精神。他把尼采和易卜生、托尔斯泰一起称为“近来偶像破坏的大人物”(«随感录四十六»)，赞扬他们

“不单是破坏，而且是扫除，是大呼猛进，将碍手碍脚的旧轨道不论整条或碎片一扫而空”。(《再论雷峰塔的倒掉》)而“旧像愈摧破，人类便愈进步”。

其次，鲁迅看到中国传统积习太深，即使小小改革也不免付出重大牺牲，“凡中国人说一句话做一件事，倘与传来的积习有若干抵触”，便“免不了标新立异的罪名，不许说话，或者竟成了大逆不道，为天地所不容”，甚至“可以夷到九族”。因此他认为在中国立志作一个改革者，偶像破坏者，就必须象尼采那样不怕孤立。不仅“决不理会偶像保护者的嘲骂”，而且也“不理会偶像保护者的恭维”。他特别引了尼采名著《查拉图斯特拉如是说》中《市场之蝇》的一段话儆醒人们：“他们又拏着称赞，围住你嗡嗡的叫，他们的称赞是厚脸皮，他们要接近你的皮肤和你的血。”[1]（后来鲁迅在杂文《这个与那个》中又进一步发挥了这样的思想）鲁迅热烈祝愿中国的青年们“都只是向上走，不必理会这冷笑和暗箭”，要象尼采所说的海，“能容下你们的大侮蔑”。[2] 鲁迅在《译了<工人绥惠略夫>之后》，说绥惠略夫“确乎显出尼采式的强者的色采来”，这“强者的色采”就是“用了力量和意志的全副，终身战争，就是用了炸弹和手枪，反抗而且沦灭”。鲁迅在《野草》中塑造的一些形象，如“有许多伤，流了许多血”，明知前途并非野百合、野蔷薇，仍不顾饥渴困顿，“昂着头奋然走去”的“过客”，在“无物之阵”中大步前行，只见“一式的点头，各种的旗帜，各样的外套”，“但他举起了投枪”，“终于在无物之阵中老衰寿终”，他还举起了投枪的孤独的“这样的战士”，都带着这种尼采式的强者的色采，都是鲁迅认为在中国的特定条件下特别需要强韧的意志力这一思想的形象再现。

另外，鲁迅在这一时期对尼采采取了比前一时期更鲜明的批

---

① 《随感录第四十六》。

② 《随感录第四十一》。

判态度。如果说一九〇七年鲁迅所瞩望的还是“惟超人出，世乃太平”，那么到了一九一九年，他已经感到尼采的超人“太觉渺茫”。但鲁迅决非全面否定尼采的超人学说，他这段话的着重点显然是“确信将来总有犹为高尚犹近圆满的人类出现”，鲁迅所不同于尼采的是认为不必等候那“炬火”，而应该“能做事的做事，能发声的发声，有一分热，发一分光，就令萤火一般，也可以在黑暗里发一点光”（«随感录第四十一»）。鲁迅已经批判了自己在前一阶段所接受的尼采的“置众人而希英哲”的思想，认为最现实、最有希望的还是每一个人都能贡献自己即便是微薄的力量。如果说前一阶段，鲁迅和尼采在一致的思想下已存在着目的和内容的不同，那么在“五四”时期的社会条件下这种分歧有了新的发展，鲁迅进一步突破了尼采。但这并不是说鲁迅已经抛弃尼采，远非如此，他自己甚至把这种充分发挥个人能力和意志，有一分热，发一分光的思想也认为是尼采的思想延续。一九三〇年，当他回顾自己和«语丝»的关系时曾说：“我的彷徨并不要许多时，因为那时还有一点读过尼采的Zarathustra（查拉图斯特拉）的余波，从我这里只要能挤出——虽然不过是挤出——文章来，就挤了去罢，从我这里只要能做出一点‘炸药’来，就拿去做了吧。”（«我和语丝的始终»）这里所说的“余波”显然指的就是“能做事的做事，能发声的发声，有一分热，发一分光”的精神。不仅如此，在鲁迅这一时期的某些作品，特别是«野草»中，无论是意境、构思、形象，往往都若隐若现地闪烁着尼采的«查拉图斯特拉如是说»的影子。把两个人的作品作一些外在的比附是没有什么意义的，但是当我们读到鲁迅所塑造的那个“终于彷徨于明暗之间……将在不知道时候的时候独自远行”的“影”的形象时（«野草·影的告别»），尼采笔下的另一个“细瘦、黧黑、空廓、凋敝”，有过“很坏的白天”，要“注意更坏的夜晚”的“影”，（«查拉图斯特拉如是说»第六十九«影子»）就会浮现在我们眼前；当我们读到鲁迅说的“难道连身外的青春也都逝去，世上的青年也多衰老了么？……然而青年们

很平安”时，又不由得想起了尼采说的“那些青年的心都已经苍老了，甚至沒有老，只是倦怠平庸懦弱”。（«查拉图斯特拉如是说»第五十二«叛教者»）尽管这些作品的內容和思想都不尽相同，但这种艺术表现上的微妙联系确是眞实可感的。

鲁迅和尼采的彻底决裂是在三十年代以后。一九二九年在«致<近代美术史潮论>的读者诸君»中，他还把尼采和歌德、马克思并提，称他们为伟大人物，一九三〇年，在«硬译及文学的阶级性»一文中，他又因尼采的著作只有半部中文译本而深感遗憾。但是到一九三四年，鲁迅写«拿来主义»时，他对尼采的态度就有了非常明显的改变。他说：“尼采就自诩过他是太阳，光照无穷，只是给予，不想取得。然而尼采究竟不是太阳，他发了疯。”与“五 四”时 期相比，这段话所表现的对尼采的思想感情和立场态度显然都有了根本的不同。第二年，在«<新文学大系>小说二集序»中，鲁迅又进一步分析了这个问题，指出尼采的超人哲学只有两条出路：一条是发狂和死，另一条是“收缩为虛无主义者……成为沙宁之徒，只好以一无所信为名，无所不为为实了”。鲁迅在这篇文章中不仅批判了尼采的思想，同时也批判了那种“彼此都不能解”的“格言式”的文章。这表明了鲁迅和尼采思想上的彻底决裂。但这并不排斥鲁迅有时也还采用尼采的某些思想形式来说明问题。例如1933年在«由聋而哑»中，鲁迅就运用尼采的“末人”这个概念来说明“用粃谷来养青年，是决不会壮大的，将来的成就且要更渺小，那模样可看尼采所描写的‘末人’”。他 大 声疾呼，指责反动派正是“要掩住青年的耳朵，使之由聋而哑，枯涸渺小，成为末人”。

由此可见，早期鲁迅曾以尼采的新理想主义（新神思宗）和唯意志论（意力说）为理想，但他的目的在于使中国避免资本主义的缺限，改造国民精神，提倡奋发自强以 挽 救 祖 国。“五四”时期，他把尼采“重新估定一切价值”的学说作为彻底反帝反封建的一种武器，以尼采“超人”的精神鼓励人们为改革旧弊，要不

理嘲骂，不听恭维，不怕孤立。三十年代开始，鲁迅批判了尼采的脱离现实，脱离人民，但仍然肯定尼采对资本主义社会现象某些精到而深邃的观察。鲁迅早就指出尼采学说本身充满着矛盾，①鲁迅正是把尼采学说中某些有用部分加以吸收改造来充实和阐明自己的观点的。从当时的历史环境和鲁迅思想发展本身的规律来看，尼采对鲁迅思想影响的主要方面应该说是积极的。

三

茅盾和郭沫若接触尼采比鲁迅更晚一些。

1917年茅盾在他的第一篇论文《学生与社会》中以尼采思想为武器反对旧道德，提倡新道德时，还只是二十一岁。他比较系统地研究过尼采著作，也参阅了不少评价尼采的书。他对尼采的看法比较全面，批判态度也更加鲜明。他的长篇专论《尼采的学说》可以说代表了当时中国研究尼采的最高水平。全文分《引言》、《尼采传略及著作》、《尼采的道德论》、《进化论者的尼采》、《社会学者的尼采》和《结论》共七部分。茅盾评论尼采的出发点首先是批判的，在《引言》中，他就指出尼采的学说常常自相矛盾，而且他“难得有机会在平民队里……平民的能力和情形他全然不明白，他只是一个人在屋子里想”，又加以“他是大文豪，文字是极动人的”，因此，“我们读尼采的著作应该处处留心，常用批评的眼光去看他，切不可被他犀利骇人的文字所动”，对于他的学说，“只要挑些合用的来用，把不合用的丢了，甚至忘却也不妨”。因为“前人学说有缺点自是意中事，不算前人不体面，后人倘不能把他的缺点寻出，把他的优点显出或更发扬之，那才是后人的不体面呢！”茅盾正是本着这样的精神来研究尼采的。

茅盾认为“尼采最大也是最好的见识”就是“把哲学上一切

---

① 《察拉图斯忒拉的序言·后记》，见《新潮》第2卷第5期。

学说，社会上一切信条，一切人生观、道德观从新称量过，重新把它们的价值估定……扫荡一切古来传习的信条，把向来所认为绝对眞理的根本动摇”。这显然是和“五四”彻底反帝反封建的时代精神相吻合。茅盾认为“这一点可以借来做摧毁历史传统的畸形的桎梏的旧道德的利器，重新估定价值，创造一种新道德出来”。他认为尼采指出强者、主者的道德和弱者、奴者之间的道德观念的根本对立，看到“狮子以为善，羚羊便以为恶”，“这种观察，多少厉害，多少有力！”但他随即指出尼采“对于道德的批评是很不错的，他下在道德趋势的断语却错了”。这个“道德趋势”就是强者道德崇高伟大，理应压服弱者。茅盾得出的结论恰恰相反，他认为中国长久以来，“君主以压力施于上，强人民以服从”，强使人民“不识不知，顺帝之则”[①]，造成了千百年来的奴隶道德，目前的急务就是要彻底摧毁这种旧道德，让人民觉醒起来创造新道德，成为强者。

茅盾和鲁迅一样，是从“人总是要跨过前人”这个意义上接受尼采的超人理想的。他认为“超人哲学就大体看去，不去讨论细节是不错的”。因为“他所称的超人是进步的人——超人和现在人比，犹之现在人和猿比……从前达尔文说‘人是由动物进化来的’，现在尼采说将来的人也要从现代人进化而去。”从这个立足点出发，茅盾所取于尼采的超人哲学的，首先是它横扫社会上种种颓象暮气，积极造就高瞻远瞩、英勇善战的新型的人。茅盾强调尼采时代的“精神病象”；“一般人只知苟安醉梦，人渐渐要变成一种极驯的家畜了”。他痛心于当时一般民众“苟且偷活”，对“苛政暴刑”辗转趋避而不能崛起抗暴，深感“民族气质的衰颓已到极点”，期望尼采的超人学说将有助于改造颓靡的国民性。茅盾指出尼采所称扬的“战”，“不是甲国侵掠乙国的战，不是军国主义的战，他是指勇敢有为的气象和昏沉黑暗的势力战”。因此他赞赏尼

① 《学生与社会》，载《学生杂志》第4卷第12期。

采“不应该屈膝在环境之前，改变自己的物质构造去适应环境，以求生存”的说法，他认为如尼采所说，“人类现在所有的四周的条件都是不对的，如果只讲‘适者生存’，那么，寄生虫的社会里，一定是最肥的，最圆滑的，最柔弱的是最适宜的，最能生存。人类的生活倘然也依了这个例，便是瞎了眼的挣扎”，人类要进步，要“达到超人”，“只有一个法子，那就是把这些条件的全体来变更了”。这与五四时期彻底推翻旧社会，建立新社会的精神是完全一致的。但是，对于尼采所谓“庸愚多，贤智少，若欲平等，便是退化”，“应得有贤智阶级在上为治者，庸愚者为被治者”的社会观，茅盾始终持明确的批判态度，他指出：“人类固是求进步，但进步不一定从竞争——强吞弱——得来”，以为“强者求到超人，须得牺牲弱者，这便是大错特错了”。因此对于尼采的超人说，茅盾的结论是：“倘若细论他的节目，便见得尼采是崇拜强权，惨酷无人道。”作为弱国一员的有识见者是决不可能赞同任何社会达尔文主义的观点的。

茅盾对于尼采权力意志说的理解也是别有天地的。他认为尼采说“人类生活中最强的意志是向权力，不是求生”，这“实在有些意思”，因为“唯其人类是有这‘向权力的意志’，所以不愿做奴隶来苟活，要不怕强权去奋斗。要求解放，要求自决都是从这里出发，倘然只是求生，则猪和狗的生活一样也是求生的生活”。如果说三十年代的法西斯学者把尼采的权力意志论概括为：“我愿成为其它民族的主宰者”，强调有权力者对于较低级的人们，“亦象我们对待蚊虫一样，击毙它，并无任何良心的悲悯”①。那么二十年代初茅盾对权力意志论的理解却完全相反，他是把权力意志当作被压迫民族和人民反强权、求解放、求自决的意志来理解和运用的。他同时批判了尼采“不可不把大多数平凡的人民来打底”，以造就那金字塔尖上最高的一块石头，“人类命运中最悲观的事

① 斯皮迪曼(Spetman)《尼采的主宰观》。

莫过于不能把地上的权力同时给予第一人”一类思想，指出“在现在德漠克拉西的呼声中这种话当然是不能存在的了”。

“五四”时期，青年茅盾一贯强调“不把古人当偶像”，不把古人的话“当作天经地义，要能怀疑，能批评”，才能在这个基础上创造新的东西。他的《尼采的学说》正是实现他这一主张的完整范例。由于这种鲜明的批判态度，尼采对于茅盾的影响也是积极有益的。

郭沫若对于尼采也很有研究并相当称赏。

早在一九一九年郭沫若就在他的名著《匪徒颂》中，把尼采称为“倡导超人哲学的疯癫，欺神灭象”的“学说革命的匪徒”，为他三呼万岁。一九二三年他译《查拉图斯特拉如是说》时，曾企图对尼采的思想作一个有系统的概括，并声称：“我译尼采就是我对于他的一种解释”。他称这部名著为“只为杰出伟大高迈之士而说”的“心血和雅言的著作”，准备译完后再来总结自己“在尼采思想中跋涉的经历”。① 同时他对尼采又是批判的，他指出必须“要有批评的眼光，于可能的限度之内否定原作，然后原书的生命才能成为自己的生命，作者的心血才能成为自己的心血，一切都要凭自力，不可依赖他人”②。

郭沫若除了把尼采的思想特点归结为“反抗宗教思想”、“反抗藩篱个性的既成道德”，“以个人为本位而力求积极发展”，号召象尼采那样“秉着个动的进取的同时是超然物外的坚决精神一直向真理猛进”③外，更强调发扬尼采所提倡的内心的创造精神，这一点他和田汉是完全一致的。田汉早在《说尼采的〈悲剧之发生〉》中就指出“人生越苦恼，所以我等越要有强固的意志”，只有在与“生之苦恼”顽强战斗的过程中，才能充分发挥人类内在的“美与力”，这便是创造。《创造》季刊第二卷第一期扉页以大号字排

---

①② 《雅言与自力》，见《沫若文集》第10卷第73页、74页。

③ 郭沫若《论中德文化书》，见《创造周报》第5号，与《沫若文集》第10卷所载有出入。

印着尼采的话："兄弟，请谐你的爱情和你的创造走向孤独罢，公道要隔些时才能跛行而随你。"(《查拉图斯特拉如是说·创造者之路》)这正符合于初期创造社反抗旧传统，蔑视旧束缚，只追求内心思想的独创表现的精神。郭沫若在《创造周报》第一期翻译的尼采的《查拉图斯特拉如是说》第一章《三种的变形》中讲到人类多少年来不能不被"汝当"所压制，这种"你应当如何如何"的重负使人的精神成了骆驼，排除了出自个人内心要求的"我要"的位置。要改变这种情况，首先要把创造新价值的权力拿在手中。要夺取这种权力，就不得不变为精神的"狮子"。但勇猛的狮子并不是创造本身，为了创造，狮子还要变为小儿，因为"小儿是无嫌猜，是无怀，是新的肇始，是游戏，是自转的车轮，是最初的运动，是一个神圣的肯定。是的，兄弟们哟，对于创造的游戏，一个神圣的肯定是必要的，于是精神得自主其意志……"①"五四"时期的郭沫若对于这种不受约束，纯属内在心灵，无目的的创造性的"我要"是很推崇的。这种推崇在他本时期的文艺论著中经常可见。例如在《中国文化之传统精神》中谈到如何做人时，他说："我们要不怀什么目的去做一切的事，人类的精神为种种的目的所扰乱了，人世苦由这种种的'为'而发生，我们要无所为而为一切，我们要如赤子，为活动本身而活动。"②这里，我们可以清楚地看到尼采"汝当"和"我要"的思想形式在郭沫若思想中所显示的轨迹。当然，由于时代和社会的不同，郭沫若的内心要求和创造精神与尼采有着很不相同的内容，那不是气焰逼人的为控制"群氓"，征服世界而高扬的心声，却是被压迫民族被压迫人民力图自强，为生存而奋战的呼唤。

总之，尼采在"五四"时期中国文艺界，确实有着不可磨灭的影响。所以产生这种影响从外在的原因来说固然是由于尼采思

---

① 尼采《查拉图斯特拉如是说·三种的变形》，郭沫若译文。

② 郭沫若《中国文化的传统精神》，载《创造周报》第2号。

想在全世界，特别是日本的广泛流行，但更重要的是内在的原因，那就是：首先，尼采彻底否定一切旧传统，重新估定一切价值的思想与中国彻底反帝反封建的历史要求正相吻合；其次，正如郁达夫所分析："尼采诸先觉为欲救精神的失坠，物欲的蔽人，无不在振臂狂呼，痛说西洋各国的皮相文明的可鄙"①。这又和中国有识之士反对帝国主义，力图使中国避免资本主义道路弊害的愿望结合在一起；第三，"五四"新文学本萌发于唤起人民自觉，改造国民精神以挽救民族危亡的历史要求，尼采提出的强烈的意志力，真实而奔放的创造性，顽强不屈的奋斗精神，如果先撇开其目的动机不谈，那么，对于改造半封建半殖民地颓靡、虚伪、妥协、因袭的社会风气，这确实是一股有效的推进力。因此，尼采这一时期在中国影响的广泛决不是偶然的，这种影响的历史作用也是积极的而不是相反。这一点不容抹煞，也勿须回避。当然，随着中国革命的深入，革命的方向和道路日益明确，人们对于尼采的热情也就渐趋冷淡。郭沫若说得好，"《查拉图斯特拉》结果没有译下去，我事实上是拒绝了它。中国革命运动逐步高涨，把我向上看的眼睛拉到向下看，使我和尼采发生了很大的距离，鲁迅曾译此书的序言而没有译出全书，恐怕也出于同一理由。"② 这段话正确地概括了当时的实际情形。

四

四十年代初期，当尼采学说被法西斯理论家加以修改发展，成为法西斯理论的重要组成部分时，中国也相应昙花一现地出现了一阵"尼采热"。当时，国民党奉行消极抗日，积极反共的政策，逐步法西斯化；而共产党所领导的敌后斗争正如火如荼。一

---

① 郁达夫《静的文艺作品》，见《闲书》第137页。

② 郭沫若《〈雅言与自力〉附记》(1958年)，见《沫若文集》第10卷第75页。

些反对共产党，支持国民党的右翼知识分子急于建立一套有利于国民党统治的思想理论体系，以便和正在广泛传播的马克思主义相抗衡。尼采学说中最危险、最反动的部分就成了他们的依据。

一九四〇年，陈铨、林同济、雷海宗等人创办了《战国策》半月刊，一九四一年又在重庆大公报开辟《战国》周刊。他们多方面宣传尼采，把他的学说运用到政治、社会、道德、文艺等各方面，其中积极致力于以尼采思想为指导，企图在国统区掀起一个文艺新潮的，是陈铨。

陈铨的专著《从叔本华到尼采》被称为"中国唯一阐明意志哲学的书"。[①] 这本书不仅介绍了尼采思想的发展过程，而且讨论了《尼采的政治思想》、《尼采的道德观念》、《尼采的无神论》、《尼采心目中的女性》等专题。他的第二部专著《文学批评的新动向》[②]则力图以尼采思想来解决文艺问题，全书以德国狂飙运动为"异邦的借镜"，以意志哲学为"伟大的将来"，分析了《民族运动与文学运动》、《盛世文学与末世文学》、《中国文学对于世界的贡献》、《叔本华与红楼梦》、《尼采与红楼梦》等重要问题，最后得出结论："人类的自我已经发现了，世界已经转变了；天才、意志、力量是一切问题的中心……我们再不要任何'外在'的规律来束缚我们自己，我们要根据'内在'的活动，去打开宇宙人生的新局面。"[③] 这就是战国派心目中文学的新动向。欧阳凡海同志早就指出"尼采是战国派的真正堡垒"，陈铨等人是"尝试着运用尼采的思想来建立战国派的文艺理论"[④]的。这完全符合当时的实际情形。

但是，由于时代和社会条件的不同，这一时期尼采在中国的影响以及人们谈论尼采的着重点与"五四"时期也大不相同了。

---

① 《从叔本华到尼采·内容述要》，1946年大东书局出版。

② 1943年正中书局出版。

③ 陈铨《文学批评的新动向》第16页。

④ 欧阳凡海《什么是战国派的文艺》，载《群众》1943年4月号。

首先，“五四”时期的批判精神已荡然无存，陈铨等人对尼采充满了绝对的英雄崇拜。他们认为是否崇信尼采，本身就是“作奴隶还是作主人”，“作猴子还是作人类”的分水岭，“因为尼采的著作根本不是替奴隶、猴子写的”。① 他们宣扬象尼采这样的英雄“伟大神秘，不可想象，不可意料，无论在什么时候，无论在什么地方，无论在什么表现，我们都发现他们与平常人不同，他们好象有一种不可思议的魔力”，而“英雄就是伟大的力量的结晶，没有他们，宇宙万物也许就停止了”。② 把这和茅盾当年说的“我们读尼采的著作应该处处留心，时常用批评的眼光去看他”，“要评评尼采学说，果然有优点呀，在何处？果然有缺点呀又在何处？”② 相比，态度是多么不同！

其次，如前所述，“五四”时期鲁迅、茅盾等人介绍尼采，与他们改造国民性的思想密切相关，他们希望尼采的学说能起振奋民心的作用，激励老大羸弱的中华民族的战斗精神，使之猛醒而奋发，以自立于世界民族之林。与此相反，四十年代陈铨等人介绍尼采，目的却在于巩固极少数所谓“英雄”对于广大人民的统治，始终致力于证实这种统治的“合理性”，宣扬“弱者”活该灭亡，群众理应受治。由于这种目的的不同，他们对于尼采的理解和阐述都是不同的。就拿尼采的超人学说来作一个例子。鲁迅认为超人学说的核心就是：人是可以而且应该被超过的，将来的人应该比现在的人更完善；人应该是现世的，肉体与灵魂相统一以发挥生命的极致；应该无视恶势力之干扰而傲然前行；人的生命与其漫长而平庸，勿宁短暂而辉煌。④ 这与尼采在《查拉图斯特拉如是说》序言第三节中以“喂，我教你们超人”为标志提出的超人学说的四个方面相一致。在这段文章中，尼采说：“喂，我教你

① 陈铨《文学批评的新动向》第148页。

② 陈铨《论英雄崇拜》，见《时代之波》，大东书局1946年出版。

③ 沈雁冰《尼采的学说》。

④ 参阅《察拉图斯忒拉的序言·后记》，见《新潮》第2卷第5期。

们超人，人是一种东西，该被超越的"；"喂，我教你们超人，超人是地的意义"；"喂，我教你们超人，这便是海，在他这里能容下你们的大侮蔑"；"喂，我教你们超人，这便是闪电，这便是风狂"。应该说鲁迅的理解比较符合尼采原意。四十年代的陈铨却对超人学说作了不同的解释，他也明确地提出了四点：第一，"超人就是理想人物，就是天才……没有天才，人类一切的活动，就会陷于停滞状态"；第二，"超人就是人类的领袖……猴子在人类眼光中是笑柄，普通人类在超人眼光中也是笑柄。人类不能让猴子来领导，同样超人也不能让普通人类来领导……假如让群众来处理一切，等于我们回复到禽兽的状态"；第三，超人就是社会的改革家……社会上一切的事物价值，一般的群众决没有智识勇气，来推倒反抗，只有先知先觉才能够发现他们的缺点，从事改革，假如没有他们，社会上就要死气沉沉，我们不能再有'人生'，我们只有'人死'"；第四，"超人就是勇敢的战士，……战争是无情的，然而战争的好处就在无情，因为它淘汰弱者，使强者生存"。[①] 显然，如果说鲁迅是把"超人"理解为"尤为高尚，尤近圆满的人类"的未来理想，理解为大家都要朝这个方向努力的人类进化的新阶段，那么，陈铨却把"超人"理解为已经存在的高踞于万民之上，天生统治一切的，与群众对立的天才、领袖、英雄；如果说鲁迅介绍尼采始终着眼于"群之大觉"，希望鼓舞弱国人民自强不息，那么，陈铨鼓吹的却是弱者理应被淘汰："强者应征服弱者，智者应支配愚者，对于弱者愚者我们不应当有任何的同情，因为他们根本不应该生存在世界，他们在世界占的地盘，应当让更优秀的人类来代替他们……假如我们立下一种制度，使弱者愚者得着充分的发展，那么世界的文化，一定会停滞、腐化、不可救药。"[②] 当然，由于尼采的超人学说本身就包含

① 陈铨《文学批评的新方向》第145—147页。

② 陈铨《从叔本华到尼采》第117、124页。

着矛盾，表达方式又极隐晦曲折，正如鲁迅所说，“用箴言集成，外观上常见矛盾”，① 因此对超人学说历来就有不同的解释。但是我们可以清楚地看到陈铨的解释是与德国纳粹学者斯皮迪曼(《尼采的主宰观》)、果尔纳弗尔(《尼采——时代的先觉》)、阿屠尔·拉切(《尼采与德国的发展》)等人的解释相一致的，他们在提倡一个“主宰者阶层主宰一切”，仇视群众，颂扬战争，屠杀弱小民族等方面都相一致。陈铨所理解的超人与鲁迅所理解的超人有着本质的不同。茅盾当年所曾极力批判的“贤智者充分发展成为超人，庸愚者应得极力淘汰免得玷污社会的庄严”的“强词夺理已极”的信条也已被陈铨等人奉为最高理想。

第三，“五四”时期，尼采曾以其对旧传统的反抗以及对坚强意志和创造精神的追求对中国新文学的形成给予良好的影响，到了四十年代，陈铨等人却企图以尼采思想为基础，在腐朽的国民党统治区，掀起一个以天才、意志、力量为中心的，所谓“盛世的”、“伟大的新文学运动”以与“五四”以来的进步文学传统相抗衡。他们所提倡的文艺理论的哲学基础，如陈铨所说，就是“内心决定外物”的“自我哲学”，而尼采的超人哲学的完成恰恰使得这种“自我哲学”的思想潮流达到“登峰造极”。② 从这个基础出发，“近代文学批评的新动向，就是对于天才加一种解放”，“天才可以随时创造规律，规律绝对不能束缚他们”，“我们再不要任何‘外在’的规律，来束缚我们自己，我们要根据‘内在’的活动，去打开宇宙人生的新局面”。③ 这种“内在的活动”，有时被称为“心灵的创造”，有时被称为“内在的生命力”。“天才”的表现实际上就是这种力量的表现，因此，“世界第一流的文学就是能够提高鼓舞生命力的文学”。按照他们的解释，这种文学包括三个创作母题，那就是：恐怖、狂欢、虔恪。首先是“对这无穷的时空，生命看出了自家

① 鲁迅《察拉图斯忒拉的序言·后记》。

②③ 陈铨《文学批评的新方向》第14、16页。

最后的脆弱，看出了那终究不可幸逃的气运——死、亡、毁灭，恐怖是生命看到了自家最险暗的深渊：它可以撼动六根，可以迫着灵魂发抖”。这就是生命的恐怖的主题。恐怖，而后能渴慕，能追求，能创造，能征服：“你征服了宇宙……你之外再无存在……你是一个热腾腾，你是一个混乱的创造……狂欢！狂欢！它是时空的恐怖中奋斗夺得来的自由乱创造。”这就是生命的狂欢的主题。经历了恐怖和狂欢就会对超乎“自我”与“时空”之上的那个神秘不可知的“伟大、崇高、圣洁、至善、万能”的“绝对体”，“严肃屏息崇拜”，这就是生命的虔恪的主题。①这样就把文学引入到反理性主义的神秘莫测的境界。他们认为尼采的作品就是这种文学的典范。“尼采是生命力饱涨的象征”，“尼采的写作是生命的淋漓……纯是一种生命力磅礴所至的生理必需，为创造而创造，为生命力的舞蹈而创造……他本无目的……只是生命力的一时必要的舞蹈与挥霍。”② 这样，文学就成了脱离社会、脱离人民、无意义、无目的、仅为少数人所享有的东西，正如他们所宣称：“文学只有天才才能创造”，“文学的领域里沒有平凡人的足迹”。③ 但是与此同时，他们又提倡“今后中国文学应当用艺术形式提倡固有的道德”，④ 并宣称“尼采超人的呼声也无异于孔、孟、释、耶”。⑤ 显然，战国策派一方面力图把文学引入脱离政治，脱离生活的歧途，一方面又力图利用文学作为宣传旧传统、旧道德的工具，其目的都是为了巩固现存社会秩序，这与“五四”时期反对旧文化、旧道德，提倡文学为改造社会，改造人生的革命精神是完全背道而驰。

第四，如前所述，“五四”时期，尼采的学说虽属唯心主义，极

---

① 林同济《寄语中国艺术人》，见《时代之波》第3、5、10页，大东书局1946年版。

②⑤ 林同济《从叔本华到尼采序》。

③ 陈铨《文学批评的新方向》第50—55页。

④ 陈铨《民族文学运动的意义》，见《战国》第25期。

端个人主义，但仍以战斗的姿态汇入了中国反帝反封建的历史洪流，当时介绍尼采的人如鲁迅、郭沫若、茅盾等都不曾提到尼采直接反对社会主义的言论，这是时代条件所决定的。到了四十年代，中国历史发展的趋势已十分明显，光明与黑暗、进步与反动的分野也已很清楚，陈铨等人介绍尼采已经是自觉地用尼采学说作为工具来反对人民，坚持倒退，抵制党所领导的群众运动。这种明确的现实性和针对性在他们的著作中随处可见。例如当他们强调“规律”是“天才心灵的创造”时，他们就把坚持客观规律的人算为“侏儒”、“学究先生”、“政治小丑”①；当他们宣扬唯有天才能领导，能指挥时，他们就把组织群众进行斗争的人污蔑为“没有一点自主的能力”，“听着别人几句口号，沾沾自喜，直着脖子狂叫，自命为前进分子”②；当他们鼓吹弱者活该被淘汰时，他们就叫嚷：“现在世界弱小民族，口口声声呼喊正义人道，终究不能拯救他们灭亡的命运”③；当他们贩卖“群众不过是天才活动的工具”时，他们就诽谤说：“现在不让天才来领导群众，却让群众来压迫天才，人类前途还有什么希望呢？”不仅如此，陈铨等人还特别介绍了尼采痛恨的包括社会主义和民治主义在内的“七种东西”，并得出结论说：“这是人类七毒，七毒不除，文化一定要平庸、堕落、腐化、崩溃，消灭。”④他们就是这样把矛头直接指向正在对帝国主义封建主义进行艰苦斗争的人民群众，指向社会主义。和“五四”时期相反，尼采的学说在他们手中已成为维护和巩固法西斯帝国主义、封建统治的有力武器。

---

①②③④　陈铨《文学批评的新动向》第16、121、97、178页。

五

通过以上简要的分析，不仅可以看到尼采确实在中国不同的时期产生了不同的影响，而且也可以看到所以产生这些影响的原因。

显然，在中国人民起来，想要彻底推翻几千年封建统治的时候，他们不可能从长期封建统治下的中国社会找到新的有力武器。他们需要越过旧的范围，找到一个可以重新考察，重新评价的立足点，这种立足点不仅在中国是新的，最好在世界各国也是“最新”的。尼采学说正是作为一种“最新”思潮，为一些先进的中国知识分子所注目。尼采对资本主义文明的虚伪、罪恶的揭露和批判，对于已经看到并力图避免资本主义弱点的中国先进知识分子来说，正是极好的借鉴。他那否定一切旧价值标准，粉碎一切偶像的破坏者的形象（这种形象在中国传统社会从来未曾有过）；他的超越平庸，超越“旧我”，成为健康强壮的超人的理想都深深鼓舞着正渴望彻底推翻旧社会，创造新社会的中国知识分子，引起了他们的同感和共鸣。无论从鲁迅塑造的狂人所高喊的“从来如此——便对么？”的抗议，还是从郭沫若许多以焚毁旧我，创造新我为主题的诗篇，都可以听到尼采声音的回响。这些因素就是“五四”前后尼采在中国知识界有着不可磨灭的进步影响的原因。但是尼采学说本身充满了混乱复杂的矛盾，包含许多非理性的因素，他的著作如他自己所说，只是一个山峰和另一个山峰。通向山峰的路却没有，也就是说缺少推理程序和逻辑论证；各种隐晦深奥的比喻和象征都可以被随心所欲地引证和曲解，加以他的学说中本来就存在着反社会主义、反人民的部分，这就使尼采在四十年代中国特殊的政治条件下产生了与“五四”时期全然不同的反动影响。

另外，通过前面的简要分析，我们还可以清楚地看到一种外

来思潮要发生影响决不是偶然的、盲目的，它必然按照时代和社会的需要被检验和选择。例如“五四”时期，尼采的《权力意志论》就几乎不为人所知，他的一些反对社会主义的言论很少被注意，即使有所涉及也必附有严肃的批判(如茅盾的《尼采的学说》)。除了这种时代和社会的制约而外，一种外来思想的传播还要受到传播者自身世界观、政治倾向和兴趣爱好的限制。无论是鲁迅、茅盾、郭沫若，还是林同济、陈铨，他们笔下的尼采都已经不是原来的尼采，而是加进了某些新的内容和色彩的新的尼采。任何外来思潮发生影响的过程都是这样一个选择、鉴别、消化、吸收、批判、扬弃的过程。人为的照搬或移植都只能是表面的，不会产生什么真正深刻的影响。

在如何对待外来思想这个问题上，鲁迅、茅盾、郭沫若在“五四”时期就已经作出了很好的批判继承的榜样，那种把“五四”时期对待外来事物的态度通通归结为好就一切皆好，坏就一切皆坏的形而上学的说法显然并不符合历史实际。

“五四”以来，对中国现代文学颇有影响的人物除尼采外，还有托尔斯泰、易卜生、罗曼罗兰、高尔基等。在这些人物中间，尼采的影响历来是最少提及的。如果我们能对尼采的影响采取一个正确的、历史的马克思主义的态度，那么对于其他人物的影响就更不难作出实事求是的正确评价了。

(原载《北京大学学报》一九八〇年第三期)

爱伦·坡与中国现代文学

盛　宁

对于年青一代的中国读者，爱伦·坡（Edgar Allan Poe, 1809—1849）大概是一个比较陌生的名字，然而，读过他的作品的人，都会有一种欲忘而不能的印象。他是一个短篇小说家，一个诗人，又是一个文艺批评家。在十九世纪的美国文学家中，他独成一家，"与俗殊咸酸"。正是因为他的人品和作品过于奇特，对他的评价历来是众说纷纭：神秘，怪诞，瑰异，颓废……，莫衷一是。也许，他就是这样的一个混合物。但是，这个爱伦·坡，却成为影响欧洲以及其它地区的文学的第一个美国作家。

"五四"运动以后的中国，"民主"和"科学"的呼声高涨，思想界空前活跃。蓬勃兴起的新文学运动，"一方面受了世界各国近二、三百年文艺思潮的影响，一方面因为国内外的政治经济社会文化的变迁，使中国的文艺思想，或多或少的反映了欧洲的各国从十八世纪以来所有的各文艺思想流派的内容，即浪漫主义，自然主义，写实主义（现实主义），颓废派，唯美派，象征派，表现派……，以及新写实主义（亦称社会主义的现实主义，动的现实主义，或新现实主义）"。①这些思潮和流派以不可阻挡之势涌入中国文坛，尽管它们各自的文学主张千差万别，相互之间纷争不已，然而，它们的主流却是反封建，它们的合力对于打碎中国几千年的封建关锁，扫荡根深蒂固的封建文化却有着极大的积极

① 李何林《近二十年中国文艺思潮论》第1页。

作用。也就是在这样的情势下，爱伦·坡被介绍到了中国，他的主要作品相继被译成中文，他那独树一帜的文学理论，与众不同的文学题材和体裁，以及独特的写作技巧受到了许多中国的文学家和批评家的重视，通过翻译和介绍，又直接或间接地影响到一批中国的作家和诗人。也许有人会问，难道象爱伦·坡这样的神秘派，唯美派的作家也会对中国的现代文学产生任何积极的影响？其实，这并不奇怪。“他山之石，可以攻玉”。“五四”以后的中国新文学并不仅仅向苏联和世界被压迫民族的进步文学借鉴，也不仅仅向欧美文艺复兴以来的文学遗产的精华借鉴，它也曾经向同时代的西方现代派文学借鉴过，包括象爱伦·坡或法国的波德莱尔一类近三十年来颇遭冷遇的作家。事实证明，文学研究避开一种实际上存在并具有相当影响的文学现象至少是不明智的。今天，我们重新提出象爱伦·坡这样的作家，是希望能用历史唯物主义的态度来对待各种文学思潮的代表人物，尤其是那些曾经对中国文学产生过影响的作家。这样，也许能有助于我们更清楚地看到我国现代文学发展的来龙去脉。

郑振铎主编的《文学大纲》在介绍美国文学时说，“欧文使欧洲文坛认识了美国的文学，爱伦·坡却使欧洲文坛受着美国文学的重大影响了。在一九〇九年爱伦·坡的百年生忌时，全个欧洲，自伦敦到莫斯科，自克里斯丁那(Christiania)到罗马，都声明他们所得到的他的影响，且歌颂他的伟大与成功。”① 本世纪初欧洲大陆文坛上的这股“爱伦·坡热”也反射到了中国。从现有的材料来看，最早把爱伦·坡介绍到中国的，应当首推鲁迅和周作人。

早在一九〇四年，正在日本留学的鲁迅饶有兴味地阅读了爱伦·坡的推理小说《金甲虫》(The Gold-Bug) 他将这篇小说连同其他一些外国文学作品寄给了当时尚在南京读书的周作人。对于

① 郑振铎《文学大纲》第四十章。

侦探小说也很感兴趣的周作人觉得这篇小说写得“颇为巧妙”，决心将它译成中文，以使更多的读者欣赏。次年，《金甲虫》的译文易名为《玉虫缘》，刊登在五月号的《女子世界》杂志上。不过，严格地说，爱伦·坡的作品真正被作为文学而介绍到中国，当数鲁迅和周作人在一九〇九年编辑出版的《域外小说集》，其中包括了由周作人翻译的爱伦·坡的《默》① (Silence-A Fable)。鲁迅在该书的序言中指出，这个译本“收录至审慎，移译亦期弗失文情。异域文术新宗，自此始入华土。”②《域外小说集》附有所辑作品的作者称爱伦·坡“性脱略耽酒，诗文均极瑰异，人称鬼才。所作小说皆短篇，善写介绍，恐怖，悔恨等人情之微。《默》……自题曰寓言，盖以示幽默之力大于寂寞者。”遗憾的是，《域外小说集》没有引起中国读者的很大兴趣，滞销的存书竟全部焚于火灾。一九一七年三月，中华书局出版了周瘦鹃译的三卷《欧美名家短篇小说丛书》，其中收入爱伦·坡的《心声》(The Tell-Tale Heart)。这套丛书的选材倾向与《域外小说集》类似，曾深得当时正在教育部任职的鲁迅的赞许。③“五四”以后，沈雁冰又用白话文重译了《心声》，先在《东方杂志》上发表，后又收入《东方文库》的《近代美英小说集》。他对爱伦·坡的看法与鲁迅、周作人在《域外小说集》中的评价原则上一致，认为爱伦·坡的文学“著重玄想，”“主力不在美化，”因而应该列为神秘派的作家。值得注意的是，沈雁冰在赞赏爱伦·坡“独成一家，与俗殊咸酸”，“他的文学另有一种美”的同时，又进一步强调了他的短篇小说中包含着“常来我们的精神界中撞击的”成分。④《心声》表现了爱伦·坡的“朦胧的恐怖愈加恐怖；模糊的可怕愈加可怕”，这一主题成为茅盾

① 《默》最初由周作人译成中文，刊1908年12月《河南》第八卷，题为《寂寞》，译者署名独应。

② 鲁迅，《域外小说集》序，《鲁迅全集》(1973年人民文学出版社)，第十一卷。

③ 转引自张静庐辑注《中国现代出版史料，甲编》，第321—322页。

④ 《东方杂志》，1920年，第十七卷，第十八号。

后来所写的«叩门»的种子。

但是，当时也有主张爱伦·坡是唯美派的意见。爱伦·坡最出名的诗是«乌鸦» (The Raven)，这首诗甚至在英国也曾风靡一时。该诗发表以后不久，爱伦·坡不失时机地发挥了一番他的诗论，如数家珍地分析了他写«乌鸦»的全过程。这一篇题名为«创作的哲学» (The Philosophy of Composition) 的诗论，连同他的另一篇«诗的原理» (The Poetic Principle) 成为他鼓吹“为艺术而艺术”的唯美主义的代表作。他认为，诗的定义为“美是有节奏的创造”(The Rhythmical Creation of Beauty)；“美是诗的本分”；诗必须给人以“统一的印象和效果”，概括地说就是“美、纯、谐” (Beauty, Purity, Melody)三要素，使读者产生“灵魂的升华”。他的这些主张对于后来法国象征派和纯诗(La poesie pure)有重大的影响。基于这些原因，胡愈之把爱伦·坡称为“近代唯美派的三大诗人之一”，其余二位为英国的王尔德和意大利的邓南遮。①

进入二十年代以后，爱伦·坡的短篇小说和诗歌接连不断地被译成中文，其中有傅东华译的«奇事的天使» (The Angel of the Odd)，朱维基译的«幽会» (The Assignation)，马挺中译的«李安娜» (Annabel Lee)，子长译的«腰圆的像片» (The Oval Portrait)，陈炜谟译的«来琪亚» (Ligeia)，«Eleonora»和«黑猫» (The Black Cat)。此外，«小说月报»全文刊登了林孖翻译的爱伦·坡的最重要的诗论«诗的原理»，这对于刚刚兴起的新诗产生过一定的影响。通览当时发表的翻译爱伦·坡的小说和诗歌，就会发现他的许多作品在很短的时间内不止一次地被译成中文，有的作品，例如«心声»，重译达五、六次之多，有的作品，例如«乌鸦»，曾受到中国文坛上好几个文学社团的重视，几乎同时被译成四、五个不同的译本。这在当时引进的外国作家中并不太多

① «东方杂志»，1920年，第十七卷，第八号。

见。应该说，这是爱伦·坡在中国文坛影响的一个标志。

一九二三年初，《文学周报》的百期纪念号首次刊出《乌鸦》的译文。可惜，这篇译作错误百出，难以卒读，郭沫若斥之为“荒唐已极”。于是，张伯符重译了一遍，经郭沫若校阅后刊登在《创造周报》上。译诗发表以后引起了读者极大的兴趣，有人曾写信给郭沫若，提出进一步的修改意见，并征询郭沫若对《乌鸦》一诗的看法。郭沫若在复函中说，这首诗虽然很博得一般的赞美，但是，他总觉得爱伦·坡“过于做作”。他认为《乌鸦》一诗的结构有点像“把欧阳永叔的《秋声赋》和贾长沙的《鹏乌赋》来熔于一炉的样子”；却又“沒有《秋声赋》的自然，沒有《鹏乌赋》的朴质”；“Nevermore一字重复太多，诗情总觉得散漫了。”[1]把爱伦·坡的作品意境与中国古典文学相比较的，郭沫若看来是第一人。

《乌鸦》也受到了《学衡》派的注意。仅相隔一年，顾谦吉用骚体重译了全诗，题名《鹏乌吟》，发表在《学衡》上。[2]该刊物的主编吴宓在编者序中称爱伦·坡“具有仙才亦多鬼气”，将他比作“西方李长吉”，译作和评介反映了这个文学派别保守的古典主义的倾向。

一九二五年，沉钟社成立。该社的陈炜谟、杨晦、陈翔鹤似乎对于爱伦·坡有特别的兴趣，他们主办的《沉钟》曾出版爱伦·坡与E·T·A霍夫曼的作品专辑，除了以上提到的陈炜谟的几篇译作以及他的一篇关于坡的短篇小说的专论以外，还发表了杨晦翻译的《乌鸦》和《钟》(The Bells)。[3]

按照比较文学的理论，研究一个作家在另一个国家文学传统中的影响，首先应该根据这个作家的著作被翻译成那一种语言的情况来判断他是否被那一个国家的文学传统所接受。从以上的分析来看，我们有理由认为，爱伦·坡的确被二十年代的中国文坛接受了。进入三十年代以后，由于中国文坛上文学思潮、流派的

---

① 《创造周报》，1924年，第四十五卷。

② 《学衡》，1925年，第四十五号。

③ 《沉钟》，1927年特刊。

变化，也由于爱伦·坡的作品本身的致命弱点——远离现实，过分抽象玄虚，难以引起一般人的共鸣，也难以为一般作家所摹仿；另外，不可否认，他的作品中的悲观、颓废的情绪也确实产生了一定的消极影响，因此，他逐渐不为中国文坛的主流派所重视。但是，在抗日战争爆发之前，他的许多代表作仍然不断地被译成中文，我国翻译界的前辈伍光建、蹇先艾、陈家麟等曾经翻译了他的《坑与摆》(The Pit and the Pendulum)，《心声》，《被窃的信》(The Purloined Letter)，《亚西尔家的衰亡》(The Fall of the House of Usher)，《发人隐私的心》(即《心声》)等。即使在抗战胜利以后，爱伦·坡的作品的翻译介绍还有过闪光的一页。已故的北京人民艺术剧院导演焦菊隐曾翻译出版了两部爱伦·坡的小说。一部是《爱伦·坡故事集》，其中包括《黑猫》，《莫尔街的谋杀案》(The Murders in the Rue of Morgue)，《玛丽·萝薏的神秘案》(The Mystery of Marie Rogêt)，《登龙》(Lionizing)和《金甲虫》等五篇短篇小说，另一部是爱伦·坡的唯一的长篇小说《海上历险记》(The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket)。这是上海良友图书公司发行的二十卷一套的《美国文学丛书》中的两部。然而，遗憾的是，这套丛书问世之际，正值中美关系降到了最低潮，由于政治原因，这套系统介绍美国文学的丛书被人遗忘了。虽然这套书的实际影响有限，但是，有一点却不可否认，那就是直到一九四九年解放时，中国文坛始终认为爱伦·坡是十九世纪美国的重要作家，他同惠特曼、马克·吐温、朗费罗、梭罗等人一样，是值得向中国读者介绍的。根据赵家壁先生的回忆，当时决定编辑、翻译这套丛书的委员会是由我国翻译、出版界的最重要的学者组成的，其中包括郑振铎，夏衍，马彦祥，钱钟书，焦菊隐，冯亦代，黄佐临，李健吾，徐迟等人，丛书所介绍的美国作家均由他们集体研究决定的。① 而奇怪的是，

① 《读书》，1980年，第10期，第90页。

解放以后我国出版的美国文学作品中，其他的主要作家均时有所见，唯独爱伦·坡销声匿迹了。

平心而论，爱伦·坡本人的文学成就也并无特别惊人之处。他一共写了七十余篇短篇小说，五十余首诗歌，三篇重要的诗论以及一堆过眼烟云般的时文评论。可是，在所有的美国作家中，对爱伦·坡的评价却争议最大。誉者捧之为天神，毁者斥之为恶魔。的确，他品行乖张，颇遭物议，他处处力图标新立异，在文学批评中，他言辞激烈，树敌过多，因而生前就有形影相吊之感。在他死后，他的遗嘱执行人格里斯渥德在回忆录中又掺假诽谤，愈加使他声名狼籍。早期的评论家们一般均从爱伦·坡的人品出发，大多以缺乏道德价值为由而否定他的作品。上世纪中期，偶有评家赞扬过他（如J·H英格芝姆和波特莱尔），但是势孤力单，不成气候。可是，到一九〇九年爱伦·坡的百年纪念时，风向突转，包括肖伯纳在内的许多世界著名的作家发现爱伦·坡的作品和文学主张值得重视和研究。第二年，爱伦·坡被接纳进了美国伟人馆。爱伦·坡在欧洲大陆的影响主要是在法国，波特莱尔，马拉美，梵勒里以及整个法国的象征派都对他推崇备至。不过，对爱伦·坡眞正作认眞的研究还只是在二十年代以后。著名评论家坎贝尔(K·Campbell)，克鲁契(J·W·Krutch)，奎因(A·H·Quinn)等人发表的研究专著，使对他的研究逐渐摆脱了大起大落的阶段。尤其是奎因在一九四一年发表了«埃德加·爱伦·坡评传»(Edgar Allan Poe,A Critical Biography)，以确凿的事实澄清了格里斯渥德回忆录中的诬陷之词，成为目前研究爱伦·坡的权威依据之一。随着时间的推移和文学批评的发展，对于爱伦·坡的研究似乎已逐渐摆脱了为他的人品纠缠不休的无谓争论，而把侧重点放到爱伦·坡与现代主义流派的关系上，对他的作品和美学思想重新作出评价。在二、三十年代时，中国的文学界也已显露出这一倾向。郑振铎，陈炜谟，伍光建以及«晨报副刊»的评介都对爱伦·坡表示了极大的同情和理解。它们一致公

认短篇小说经他之手成为一种独立的文体，因而称他为“短篇小说的创造人”，虽说这是过誉之词，却也反映了爱伦·坡在当时人们心目中的地位。在他们的评介中，有些意见至今仍未过时，可供参考。譬如郑振铎认为，爱伦·坡的《莫西尔街的谋杀案》和《被窃的信》是他所写的最好的推理小说。这种小说的蕴奥不在于“看犯人是否捉到或被罚与否”，而在于“心灵的论理”；而他的散文故事，例如《来琪亚》(Ligeia)和《影》(Shadow)，优美无比，“如诗歌或音乐似的有立刻引起情绪与感觉之能力”，这才是坡的本意所在。[①]遗憾的是，类似这样的灼见早已被忘记。有的评家一定要把自己局限在故事的情节和人物上，从爱伦·坡的字里行间去发掘什么“现实主义”的意义，岂不只能是舍本求末、适得其反么？德·昆西说，“不能同情就不能理解”。如果对他也不因人废言，这句话用于爱伦·坡还是非常贴切的。

二十年代的新文学运动，标志着中华民族数千年来的文学传统的变化，这是一系列政治、经济、文化变动的结果。比较文学的理论认为，这种时候也往往正是文学影响发生得最为频繁、效果也最为显著的时候。传统的文学形式和美学情趣突然变得落伍过时，渴望有所成就的新的一代的文学家自然会把目光投向国外，去探索和发现本国文学传统中没有的新思想和新形式。当时的中国正是这样，与传统形式迥然有别的短篇小说、新诗、话剧（文明戏）等，几乎在一夜之间脱胎而出，新的思想带来了活力，新的形式使人耳目一新，新文学终于在文坛上立稳了脚根。鲁迅的《狂人日记》，发出了反对吃人的封建礼教的第一声呐喊。他承认，这篇划时代的杰作“所仰仗的全在先前看过的百来篇外国作品和一点医学上的知识，此外的准备，一点也没有。”[②]茅盾则明确声明，他“开始写小说时的凭借还是以前读过的一些外国

---

① 郑振铎《文学大纲》第四十章。

② 《鲁迅全集》(1957年版)第四卷第393页。

小说。”他甚至认为，“旧小说对我们完全无用，”而且至今“仍旧怀疑这些旧小说对我国的写作技术究竟有多少帮助。”① 至于郭沫若的新诗是直接受了歌德、泰戈尔和惠特曼的影响，更是人所共知的事实。总之，中国的短篇小说深受俄国、法国和美国的影响，而中国的新诗带着英国的浪漫派、法国的象征派的烙印。由于国内外社会政治、经济的动荡，整个中国知识阶层的世界观发生了深刻的变化，这种变化又导致了文学和美学情趣的改变。十九世纪末开始风靡欧美的各种现代主义思潮曾经感染了一大批中国的知识分子和作家艺术家。正是在以上三方面——小说、诗歌和美学情趣，爱伦·坡留下了他的影响。虽然，就其深度而言，他在短篇小说的实践方面远不及莫泊桑和契訶夫，在诗歌方面不及惠特曼，在美学理论方面，他的影响更不能与英国浪漫派和俄国的现实主义理论相比肩，可是，一个人竟能同时在几方面都发生影响，却也的确少见。

新文学的繁荣首先反映在短篇小说领域。作家与作品的数量之多是中国文学史上空前的。新的短篇小说在内容上注重表现反封建的新的人生观，在形式上抛弃了旧式章回小说、话本言情小说以叙事为主的程式，截取一段人生加以剖析。创作的繁荣提出了理论探索的要求。爱伦·坡关于短篇小说的理论曾受到广泛的重视。二十年代的中国文学批评家普遍注意到爱伦·坡评论霍桑时所提出的关于短篇小说的定义和作法，尤其是他所强调的好的短篇小说必须有一个“统一的印象”和“统一的效果”的论述。直到今天，这仍然被认为是衡量短篇小说优劣的重要标准之一。对于短篇小说的形式有卓著贡献的当然还要数法国的莫泊桑和俄国的契訶夫。他们的作品“五四”以后被广为翻译。与爱伦·坡相比，他们的作品以刻画现世的人物风貌见长，更容易被接受传播，影响当然更大。然而，他们在小说理论上却未见比坡有更高

---

① 茅盾，《中学生》，1936年，第61期。

的建树。

介绍到中国的爱伦·坡的短篇小说主要有两大类。一类是推理侦探小说，坡是这类小说公认的宗师。本世纪初，林纾翻译柯南道尔的«福尔摩斯探案»以后，翻译侦探小说风起，爱伦·坡的几部作品当然也被介绍进来。这类小说读者虽多，模仿者也有之，但绝大多数拙劣低下，根本无从谈及影响。另一类可以称为心理小说。爱伦·坡的心理小说与佛洛伊德以后的心理分析小说不尽相同。它着重描写人的恐怖情绪，变态心理的冲动，从某种意义上说，它刻画出一种“丧失了人性的人”的内心世界。①克鲁齐强调坡的偏嗜由某种生理缺陷所致，未免失之偏颇，但是，他称坡是“神经病体裁（the neurotic genre）的眞正开创者”却是完全正确。②他的最著名的小说，如«厄舍屋的倒塌»、«心声»、«黑猫»、«坑与摆»、«来琪亚»等，被认为是这一体裁的杰作。二十年代时，中国文坛上的一些短篇小说家就曾经模仿过这种体裁，表现当时一部分知识分子空虚无望的精神世界。

“沉钟社”的陈翔鹤的作品明显表现出爱伦·坡的影响。在«西风吹到了枕边»中，他记述自己睡梦中的见闻，那素衣长裙女郎，身材瘦削，面容苍白憔悴，一对旣大且黑却又Innocent（天眞无邪）的眼睛，令人一看就知是爱伦·坡笔下的来琪亚一类女子的化身。果然，陈翔鹤告诉读者，“一醒转来时，只见案上的油灯已经燃到最后一滴了，屋子里阴黯黯的，令人想起爱伦·坡的恐怖故事的背景来。”③«悼——»中的主人公因为神经官能症发作，把自己的妻子关在门外，结果她受冻而死。为了赎罪，他变卖了所有的藏书，最后所剩下的，“只是一厚册E·A·Poe的故事，

---

① Allen Tate“poe, Our Cousin”Poe, A Collection of Critical Essays (Pretice-Hall Inc-Englewood Cliffs N.J.1967), P.46.

② Joseph Wood Krutch Edgar Allan Poe, A Study in Genius (London, Alfred.A.Kno pt 1926) pp.204—205.

③ «沉钟»，1926年合订本。

和三、四本Strindberg的剧本了，”因为这两位是他“最挚爱倾折的先贤”。①主人公的妻子也显然是坡故事中常见的病态美人的形象。《眼睛》更是一篇成功的神经病体裁的尝试，②它以第一人称的口吻记录了一个偏执狂病人的散乱的思维活动。他爱上了一位女护士的美丽而妩媚的眼睛，想入非非而不能自拔，坡的《心声》等小说中就不乏类似的情节。如果按作品的表面情节去理解，《眼睛》通常不能得到一般人的同情，倘若了解了作者所采用的高度象征的手法，读者则不难看出，作品刻意描写了人在执着地追求美时所经历的痛苦。

戏剧家李健吾早年曾写过不少短篇小说。他于一九二六年发表的《关家的末裔》，③在结构和调质上都能明显看出对《厄舍屋的倒塌》的模仿。与厄舍屋的主人——罗德里克·厄舍一样，小说的主人公也是一个古老家族的末裔。他怀念祖上昔日的荣耀，幻想着将来能重振家业，终于忧郁成疾，死于精神的完全崩溃。作者处处模仿爱伦·坡的笔法，遣词造句，紧紧扣住整个故事的悲凉和压抑的气氛。同坡一样，作者成功地运用双线发展的手法，通过目击者“我”的叙述，将神秘、恐怖的情绪一步一步地传递给读者。在李健吾的短篇小说集《坛子》中，《影》、《最后的一个梦》和《在第二个女子的面前》这三篇的背后也闪现出爱伦·坡的影子。与坡的同名短篇一样，《影》中的“影”是无处不在的死亡的象征；《最后的一个梦》记述了一个偏执狂病人的癫狂举动；而《在第二个女子的面前》基本上继承了《来琪亚》和《摩里拉》（Morella）的主题：主人公在第二次恋爱中始终无法摆脱原先爱人的阴影，故事被蒙上浓厚的一层神秘气氛。以上几个短篇都体现了爱伦·坡提出的故事应该“把滑稽上升为怪诞，把害怕涂上恐怖

---

①② 《沉钟》，1926年合订本。

③ 《晨报副刊》，1926年，第1459—1461号。

的色彩，把机智夸大成嘲讽，把奇特变成怪异和神秘"的原则。[1]

鲁迅曾经承认过，爱伦·坡的作品，早期对他有过影响。在«<夏娃日记>小引»中，鲁迅把爱伦·坡归为"主张自我……发挥自己的个性"的一类作家，赞许他"不是这么表里两样。"[2]在«狗、猫、鼠»中，他又提及"爱伦·坡的小说里的黑猫，却实在有点骇人。"[3]在鲁迅早期的短篇小说作品中，读者可以明显地感到他的一种"对于世间的恐怖"。[4]在写作手法上，他不满足于写实主义、自然主义式的再现现实，而常常是抹上几笔象征主义的色彩。这种笔调使他的作品愈加深沉、凝重，人物的适度变形使形象更加醒目，更加具有震聋发聩的效果。鲁迅自己曾提到安特列夫"阴冷"的影响，其实，这种影响的源是爱伦·坡。A·E·夏莫特在介绍安特列夫时说，"他的作品完全是埃德加·爱伦·坡和梅特林克式的，既怪诞又神秘；富于象征性，往往又耸人听闻"。[5]陈炜谟在«论坡的小说»中也指出，"安特列夫就是受过埃德加·坡影响的人"，他的«默»是继承了埃德加·坡的衣钵。"[6]人们知道，翻译作品的本身包含着译者对于作品的一种"选择性的共鸣"，«域外小说集»中的所收入坡的«默»和安特列夫的«默»，则多少能反映出鲁迅当时的心境。"幽默之力大于声言"，"生者之默，则又异于死寂，而可怖亦甚也。"这与鲁迅在«呐喊»序言中自述的心境完全一致。"默"这个意象后来就反复出现在«药»、«明天»、«伤逝»、«孤独者»等短篇中，用以象征极度的悲哀和绝望。从文学体裁来看，鲁迅的«狂人日记»和«白光»都是典型的"神经

---

① Arthur Hobson Quinn Edgar Allan Poe, A Critical Biography New York: Appleton Century 1941) pp.210—212。

② «鲁迅全集»，(1973年版)第四卷，第320—321页。

③ «鲁迅全集»，(1973年版)第二卷，第346页。

④ 周作人，«关于鲁迅»，见«瓜豆集»。

⑤ A·E·Chamot, "Introduction"to the Selected Russian Short Stories (Oxford Univ.Press, 1951), P.xiv.

⑥ «沉钟»，1927年特刊。

病体裁”。《狂人日记》自不待言，《白光》中的陈士成，精神受了刺激，偏执狂发作，在月光下掘宝挖出了死人的下巴骨，上面还带着一排零落不全的牙齿，那下巴骨“在他手里索索动弹起来，而且笑吟吟的显出笑影”。这使人想起爱伦·坡笔下的疯人伊杰斯黑夜掘墓，从尸骨未寒的表妹口中卸下全部牙齿的可怕情节。假死与活埋是爱伦·坡的偏好题材，《野草》中的《死后》，与爱伦·坡的《活埋》(The Premature Burial) 颇有不少相似之处。但是，鲁迅是反其意而用之，用象征的手法表现一个战士宁可玉碎也不同敌人妥协的崇高气节。

如果说，爱伦·坡对短篇小说的影响主要表现在体裁、意象和写作方法上，那么，他对诗歌的影响则主要是他的唯美主义的诗论。爱伦·坡坚持认为，“长诗是不存在的。”他不是一般的反对“长诗”，而是从诗意的“完整性”(Totality)和诗的效果的“统一性”(Unity)出发，把诗的长度同诗的美学效应联系起来得出的结论。中国的新诗刚刚诞生时，一度热衷于日本的俳句、短歌一类的短诗形式。爱伦·坡所谓“长诗不存在”的论点经常被短诗的倡导者们当作理论根据之一。①

新诗继续发展，郭沫若异军突起，开创了以无韵诗(自由诗)为主的中国新诗形式。他认为“诗的精神在其內在的韵律(Intrinsic Rhythm)。內在的韵律(或曰无形律)并不是甚么平上去入，高下抑扬，强弱长短，宫商征羽，也并不是甚么双声叠韵，甚么押在句中的韵文！內在的韵律便是‘情绪底自然消涨’。”② 他认为他所崇拜的大诗人泰戈尔、惠特曼都是这样。但是，在“新诗向何处去”的讨论中，闻一多、徐志摩、朱湘、于赓虞等人主办的北京《晨报诗镌》则明确提出了新诗不能没有格律，诗人应该“戴着脚镣跳舞”，诗歌应该具有“音乐的美、绘画的美、建筑的美”，

---

① 例如，滕固，《论短诗》，见《文学旬刊》，1922年，第45号。

② 郭沫若，《由诗的韵律说到其他》，见《文艺论集》第281—283页。

应该具有“节的匀称和句的均齐”的主张。[①]在这个文学流派的诗论中，可以常常听到爱伦·坡的声音。他的“用字写成的诗乃是韵节创造的美”的定义以及“美是诗的本分”的论点，几乎为所有具有唯美倾向的诗人所接受。于赓虞明确宣布，柯勒律治，爱伦·坡和叶芝的观点是他的诗论的根据。[②]在他发表的《诗的创造力》、《诗的情思》、《诗的艺术》等十二篇诗论中，可以明显看出坡是他最崇拜的诗人之一。徐志摩也曾努力于“体制的输入与试验”，他的诗基本上受十九世纪英国浪漫派的影响。可是，徐志摩却预言，“我个人就深信不久我们就可以案定一种新的Rhythm（格律)”，这就是“文字完全受解放（从类似的单音文字到分明的复音文字）以后纯粹的字的音乐(word music)。”[③]这种“字的音乐”显然是向浪漫派以后的所谓“纯诗”靠拢。闻一多曾经写过一首《渔阳曲》，摹仿爱伦·坡的《钟声》中所采用的拟声法，试图加强诗歌的音乐效果；[④]徐志摩则译过波特莱尔的《死尸》。[⑤]这并不是他们的随意之作，而是探索“字的音乐”的一项努力。在《死尸》的译文之前，徐志摩写了长长的一篇，介绍一种类似于法国象征派所鼓吹的“纯诗”，“音乐的诗”他说：

“他的原诗我只能诵而不能懂；但真音乐原只要你听：水边的虫叫，梁间的燕语，山壑里的水响，松林里的涛声——都只要你有耳朵听，你真能听时，这‘听’便是‘懂’。那虫叫，那燕语，那水响，那涛声——都是有

① 闻一多，《诗的格律》，见《晨报副刊》，1926年5月13日。

② 于赓虞，《诗的艺术》，见《华严》月刊，1929年，第一卷第2期。

③ 徐志摩，《致欧阳兰的信》，转引自欧阳兰，《文字的匀整》，见《文学旬刊》，1924年，第53号。

④ 《渔阳曲》载《小说月报》，1925年，第十六卷，第三号。参见朱湘，《评闻一多君的诗》，见《小说月报》，1926年5月，第十七卷，第五号。

⑤ 《语丝》，1924年12月1日。

意义的；但他们各个的意义都只与你'爱人'嘴唇上的香味一样——都在你自己的想像里。"

徐志摩又说：

"诗的真妙处不在他的字义里，却在他的不可捉摸的音节里，他刺戟著也不是你的皮肤（那本来就太粗太厚！）却是你自己一样不可捉摸的灵魂……我深信宇宙的质，人生的质，一切有形的事物与无形的思想的质——只是音乐，绝妙的音乐。

徐志摩的这一番诗论已经非常接近法国的象征派，而在语义上则完全可以看作是爱伦·坡的«诗的原理»的注解。坡把诗与音乐等同起来，认为"被诗情激动的灵魂在音乐中能够最大限度地达到它所要达到之目的"；所谓"诗的原理"，就是"追求最崇高的美的人类理想"，它总是体现在"灵魂的升华"之中；"鸟儿的歌声，森林的叹息，浪花向海岸的诉说，树林里清新的微风，紫罗兰的香气，风信子馥郁的芬芳，以及那虚无飘渺、人迹罕至的小岛上飘来的阵阵异香，都蕴含着眞正的诗歌。"① 爱伦·坡虽然身处十九世纪上半叶，他的诗论却早已过渡到下一个时代，成为欧洲大陆上象征派诗坛的先声。由此看来，若假以天年，这位刚刚迈步跨出十九世纪浪漫派的徐志摩，也一定会继续跨出第二步、第三步的。

十九世纪末，西方世界剧烈的社会动荡使人的价值观念——包括美学价值——发生了深刻的变化。正如埃米尔·勒主所说，这时，"犬儒主义成为一种普遍接受的信条；颓废的风气以唯美主义的面目流行一时，关心道德被视为与解放思想和反映眞实互

① Edgar Allan Poe, The Poetic Principle.

不相容的东西。"[1]这就是通常所说的"世纪末"风气。欧洲文坛上的"爱伦·坡热"就是这种风气的表现之一，反过来，"爱伦·坡热"又对"世纪末"风气起着推波助澜的影响。这股颓废风也刮到了中国，影响了"五四"以后的一批知识分子和青年。这些人对旧时的信仰产生了动摇的怀疑，又缺乏新的世界观填补精神的空虚，他们追求个性解放的个人奋斗在黑暗的现实面前总是处处碰壁，他们心中极度的苦闷和悲愁，终于表现为行动上的颓废与堕落。除了嘲世骂俗，牢骚满腹以外，唯一的出路只有沉湎于醇酒与妇人一类消极的自杀之中。爱伦·坡悲惨的个人身世和疾俗遁世的颓废情绪，很自然引起这些人的共鸣。在此，我们不妨以郁达夫早期的文艺观为例，粗略地看一下爱伦·坡对当时的唯美思潮的影响。

郁达夫幼年丧父，坎坷的经历养成了敏感而内向的性格。他勤奋自学，博览群书，他的良好的外文功底使他接触了大量的西方文学作品。他的早年的文学活动表现出明显的浪漫派倾向。一九二〇年，留学日本时的郁达夫同郭沫若、田汉、成仿吾等人结社(创造社的前身)，明确地提出"为艺术而艺术"的文学主张。他们笃信文学是作家的"自我表现"。郁达夫在回忆自己最初的创作生涯时承认，他的《沉沦》、《南迁》、《银灰色的死》是一种"纯文学"的探索，[2]在这些作品中，他宁可牺牲道德说教而去追求美。他认为"艺术所追求的是形式和精神上的美。"他尽管声称并不同意唯美主义者的偏激的论点，但他承认"美的追求是艺术的核心"。他认为艺术的作用是"可以一时救我们出'世间苦'，而入涅槃之境。"[3]这样，"自我表现"，"纯文学"的倾向和"美是艺术的核心"这三项可以被认为是郁达夫早期文艺观的主要成分。他偏爱描写

---

① Emile Leguois, A Short History of English Literature (Oxford Univ.Press, 1956), P.375。

② 郁达夫，《鸡肋集题辞》。

③ 郁达夫，《艺术与国家》，转引自李何林，《近二十年中国文艺思潮论》。

反抗现实和被压迫者的作品，悲观厌世的作品，尤其偏爱描写性和死的作品，因为他认为这是人生两大根本问题。① 他判断作品优劣的标准也很奇特，认为"天才的作品都是abnormal，eccentric，甚至有unreasonable的地方，以常人的眼光看来，终究是不能理解的。"②郁达夫早年的这些文艺观竟与爱伦·坡一贯所鼓吹的文艺观有惊人的相似之处。

我们知道，从康德到柯勒律治和华兹渥斯，西方文学中散漫地贯串着"为艺术而艺术的思想，一八四七年，法国的戈蒂埃首次使用了这个术语，使这种思想有了精炼的文字表述。然而，身居大西洋彼岸的爱伦·坡几乎在同时也提出了"美是诗的本分"这样一个同样具有独创性的唯美主义命题。在他的《创作的哲学》和《诗的原理》两篇讲演中，他反复论述了美与文学创作之间的关系，成为早期的唯美主义的代表作。爱伦·坡的美总是同悲怆结合在一起，他认为"发展到极度的真正的美必有催人泪下的特点"，因而"悲怆是诗的最恰当的基调"，"美人之死是最富有诗意的题材"。在坡看来，悲怆不是结果，而是目的；与别的浪漫派作家不同，他不是逃避现实去减轻精神痛苦，而是去创造并置身于一个比现实更为痛苦可怕的世界，他的病态也正在于此。爱伦·坡的美又总是同奇特怪异结合在一起，他多次引用培根的一句话："凡精妙之美皆有奇特之处。"这句话成了他自己的安身立命之本，是他想像力活动的规律。克鲁齐指出，"他所谓的奇特之处并不仅仅意味着新奇，而是意味着畸形，他的世界基本上是一个视畸形为正常的世界。"③无怪爱伦·坡认为理想的作品应该"把滑稽上升为怪诞，把害怕涂上恐怖的色彩，把机智夸大成嘲讽，把奇特变成怪异和神秘。"以上的一番比较，我们可以看出，

① 郁达夫，《文艺赏鉴上之偏爱价值》，见《创造周报》，1923年，第14期。

② 郁达夫，《艺文私见》，见《创造季刊》，1923年，第1期。

③ Joseph Wood Krutch, Edgar Allan Poe, A Study in Genius (London Alfred, A, Knopt 1926) pp.204—205。

郁达夫同爱伦·坡的确有许多共同之处。

一九二三年，郁达夫撰写了一篇长文«The Yellow Book及其他»，①列举了他所崇拜的"世纪末"时期的文学家，其中以恩奈斯特·道森为最。郁达夫称道森的诗文是"近年来在无聊的时候，在独冷忧郁的时候的最好伴侣。"这个道森就是爱伦·坡的崇拜者，他以坡的诗句为"诗的理想"，他所出没的世界是"黄昏的世界，沉默的世界，哀愁的世界"，换言之，这正是坡的世界。郁达夫的自述表明，爱伦·坡也非常可能是他所崇拜的作家之一。在«银灰色的死»中，主人公的悲惨身世几乎与爱伦·坡完全吻合，一生潦倒，最后被人发现死于酒精中毒引起的脑溢血。主人公的妻子的遭遇也同坡的妻子弗吉尼亚十分相似。

但是，郁达夫毕竟是二十世纪的中国作家。由于民族习惯与文化背景的不同，他与爱伦·坡之间的差别是相当大的。从郁达夫的作品来看，除了有极少数的故事，如«青烟»、«小春天气»和«十三夜»等，在手法和技巧上可能有所借鉴以外，两人之间差别之大不可同日而语。

解放以后，爱伦·坡一直无人问津。他的名字成了颓废派的同义语，他的作品被推到图书馆的最偏僻的角落里，上面积满了灰尘。其中的原因错综复杂，本文无意去深究。爱伦·坡的作品中的消极、颓废、逃避现实、漠视生活的倾向，理应严肃批判，这是无庸置疑的前提。但是，我们过去吃亏，很大程度上吃了否定一切的亏。今天，否认有必要借鉴的人大概不多，但如果提出要向爱伦·坡借鉴，有人恐怕会禁不住皱眉。其实，我们也不妨听听爱伦·坡是怎么说的，看看它们是否真有道理。就以短篇小说的作法而论，他认为一个巧妙的文学家不应该只把自己的思想注入情节之中，而是要细心地构思出某种独特的效果，在他看来，任何文学作品，效果和印象的统一是最重要的。然后，作家

---

① 郁达夫«The Yellow Book及其他»，见«创造周报»1923年第20期。

要编制情节，把情节联结起来，去最大限度地达到预定的效果。如果故事的第一句话偏离了这个效果，那么作家的第一步就走错了。他强调故事的自始至终，不符合预定设想的字，一个也要不得。他认为故事的长度最好是在半个小时到一个小时之内可以谈完，也不能太短；过短了，作者的意图得不到适当的延续和重复，会缺乏打动人的力量”。① 他的这些见解，今天看来，基本上没有过时。爱伦·坡为了实践这些原则，有时甚至达到“语不惊人死不休”的地步。他的《厄舍屋的倒塌》，起首第一句被誉为“经典性的开场”。为了烘托整个故事的悲凉、阴郁的气氛，他匠心独运地用了一长串长元音(u:，ɑ:，ɔ:)，双元音(ou，au，ei)，浊辅音(d)和辅音连缀(dr，tr)，低沉、拖沓和破擦刺耳的声音顿时产生一种精神压迫感，这种令人叹绝的效果在译文中几乎是无法传递的。爱伦·坡的“编制情节”，确有唯心论的创作方法之嫌，但是，哪个小说家又不“编制情节”呢？莫泊桑、契訶夫不编制情节？王蒙、高晓声不编制情节？不编制情节就不是作家。有人觉得爱伦·坡不过是在那里瞎编而已。也许，他的五分之三的作品的确是瞎编，但剩余的五分之二却眞有独到之处（罗威尔说爱伦·坡“五分之三是天才，五分之二纯属梦呓。”我看这比例数似可以颠倒一下！)。我们看不惯的，往往与我们的鉴赏习惯有关，正如看惯了传统式的以表现逼眞为目的的油画，对于现代派的油画技法不能接受一样。传统的小说作法往往用尽量逼眞的词语刻画人物的经历和心理，在读者的心目中再现眞情实景，而爱伦·坡却背道而驰，采用一种“召唤”或“暗示”的方法，象敲击燧石取火那样去击发读者的想象。

如果象爱伦·坡这样的作家尚且有可供借鉴之处，那么，我们不是可以向更多的作家学到更多的东西吗？

（原载《国外文学》一九八一年第四期）

① Edgar Allan Poe, "Twice-Told Tales", Selected Writings of Edgar Allan Poe(Boston; Houghton Mifflin Company, 1965), P.448.

鲁迅前期小说与安特莱夫

王 富 仁

一

一九三六年，冯雪峰为《鲁迅短篇小说集》捷克文译本作序，在论及外国文学对鲁迅文学创作的影响时，提到列夫·托尔斯泰和高尔基的名字，鲁迅看后，涂去了这两个名字，并对冯雪峰同志说："他们对我的影响是很小的，倒是安得烈夫有些影响。"①

对此，我们不能仅仅理解为鲁迅的谦虚，结合鲁迅当时的译作和论述，尤其是对照鲁迅前期小说创作的特色，我认为安特莱夫对鲁迅前期创作的影响，确确实实超过了列夫·托尔斯泰和高尔基，而与果戈里、契诃夫、显克微支等人同为对鲁迅前期小说创作影响较大、较显著的少数外国作家之一。

早在一九〇八年，鲁迅就翻译了安特莱夫的两个短篇小说：《谩》和《默》，收入次年印行的《域外小说集》中。这是中国最早的安特莱夫作品的译文，在世界上也是较早的。② 在《默》的译者附记中，鲁迅简略地介绍了安特莱夫的生平及作品，指出他的作品"神秘幽深，自成一家"③。这也是中国最早的对安特莱夫的介绍

---

① 冯雪峰：《关于鲁迅在文学上的地位·附记》。湖南人民出版社 1980年版第15页。

② 据笔者所知，直至1917年在中国又有周瘦鹃译述的《红笑》问世，收入中华书局出版的《欧美名家短篇小说丛刊》。正式翻译则直至1919年，才又有周作人译的《齿痛》，载于同年《新青年》。西方最早出现安特莱夫作品的译文为1902年，距鲁迅翻译《谩》和《默》仅六年。

③ 《鲁迅译文集》第1卷第184页。

文字。周作人说，在当时鲁迅“深好安特莱夫”，在《域外小说集》所选译的外国诸作家中，他“最喜欢的是安特莱夫”。①

一九〇九年，鲁迅还曾翻译过安特莱夫的名作《红笑》的一部分，未予发表②。一九二一年，鲁迅又翻译了他的两个短篇小说：《黯澹的烟霭里》和《书籍》，均收入译文集《现代小说译丛》。在前者的译文附记中，鲁迅较详细地介绍了安特莱夫的生平，对他的作品也有更加深刻精辟的评论。鲁迅指出，他的作品反映了“十九世纪末俄人的心理的烦闷与生活的暗淡”，在创作方法上，则是现实主义和象征主义的结合。他写道：“安特莱夫的创作里，又都含着严肃的现实性以及深刻和纤细，使象征印象主义与写实主义相调和。俄国作家中，没有一个人能够如他的创作一般，消融了内面世界与外面表现之差，而现出灵肉一致的境地。他的著作是虽然很有象征印象气息，而仍然不失其现实性的。”③ 在《书籍》的译文后也有简单附记，指出这篇小说的风格特点“是颜色黯澹的铅一般的滑稽”④。

鲁迅还亲自校阅过李霁野翻译的《黑假面人》和梅川翻译的《红笑》。在鲁迅的杂文和书信中，对安特莱夫也多有提及和论述。例如，在一九二五年二月十七日致李霁野的信中，曾论及安特莱夫的剧本《往星中》、《黑假面人》和《人的一生》，并指出《黑假面人》一剧于中国读者也较相宜。在同年九月三十日致许钦文同志的信中，鲁迅高度概括而又透辟地剖析了安特莱夫的悲观主义思想。他写道：“安特莱夫。全然是一个绝望厌世的作家。他那思想的根柢是：一，人生是可怕的（对于人生的悲观）；二，理性是虚妄的（对于思想的悲观）；三，黑暗是大有威力的（对于道德的悲

① 知堂：《关于鲁迅之二》。《鲁迅先生纪念集》第1辑第30页。

② 参看鲁迅《关于〈关于红笑〉》。《全集》第7卷第113页。

③ 《鲁迅译文集》第1卷第331页。

④ 同上第338页。

观）。"①在鲁迅的很多杂文中，还从各种不同的角度，谈到安特莱夫及其作品，论述了他的作品在中国新文学运动中所产生的影响，分析批判了他十月革命后逃亡国外的阶级根源和思想根源。但值得注意的是，尽管在后期，鲁迅也没有形而上学地全盘否定安特莱夫作品的客观现实意义。他一方面指出安特莱夫的作品属于"'世纪末'的果汁"②，同时也肯定了它们在当时的一定积极作用。在《祝中俄文字之交》中，他把使中国读者遇到了"恐怖"的安特莱夫的作品，依然列入了"为人生"的俄国文学之中；在《忆韦素园君》一文中，谈到未名社介绍了果戈里、安特莱夫等人的作品，并认为这些作品"在那时候，也都还算是相当可看的作品"、"在文苑里至今没有枯死的"③。……对于我们的论题，指出这一点是相当重要的，因为假若我们不承认安特莱夫作品的一定的社会价值和积极作用，那么，它对鲁迅前期小说创作的有益影响也就是不可思议的了。

众所周知，鲁迅曾说自己的小说《药》的收束，"也分明的留着安特莱夫（L.Andreev）式的阴冷"④。但是，安特莱夫对鲁迅前期小说创作的影响，决不仅仅限于鲁迅自己顺便提到的这一点，而是更加广泛得多、深远得多。

安特莱夫的影响，在鲁迅第一篇白话小说《狂人日记》中已经明显地表现出来了。诚然如鲁迅所说，这篇小说主要是在果戈里同名小说的启发下写成的，它的体裁、主人公、结构形式、情节发展的线索以至题目，都与果戈里的《狂人日记》相同或相近。此外，它的凌厉的气势、奇诡的警句式的写法和深邃的议论方式，都分明留下了尼采的《查拉图斯特拉如是说》的影响痕迹。但在同时，我们还能看到安特莱夫的小说《谩》的影子。

---

① 《鲁迅书信集》第75页。

② 《〈中国新文学大系〉小说二集序》，《全集》第6卷第194页。

③ 《鲁迅全集》第6卷第54页。

④ 同上第190页。

安特莱夫的《谩》的主人公，也是一个精神失常的人，他觉得人世间到处都是谎言和欺骗，沒有诚实："一切谩耳"。"谩"咬啮着他的心，使他痛苦万分，他疾切地希望看到"诚实"和诚实的心，但都落了空。他痛苦地说："求诚良苦，苟如此，吾其死矣。顾亦何伤，死良胜于罔识"、"吾但欲知诚耳"。他为了消灭"谩"，在人心中看到"诚"，杀死了自己的女友。但他后来知道，他杀死的只是一个女子，并沒有杀死"谩"，谎言与欺骗仍然溢满整个宇宙。在小说的结尾处，他说：

> 嗟夫，惟是亦谩，其地独幽暗耳。劫波与无穷之空虚，欠申于斯，而诚不在此，诚无所在也。顾谩仍永存，谩实不死。大气阿屯，无不含谩。当吾一吸，则鸣而疾入，斯裂吾匈。嗟乎，特人耳，而欲求诚，抑何愚矣！伤哉！
>
> 援我！咄，援我来！①

这最末一句，若用白话直译，则为："救救我，救救我吧！"也就是说，鲁迅《狂人日记》的结句，虽然有特定的独立含义，但在形式上，和果戈里的同名小说及安特莱夫的《谩》，都是相同的。

鲁迅的《狂人日记》远沒有安特莱夫的《谩》如此绝望悲观，它更多的是昂扬的战斗精神和追求光明的热望，但它们在表现方式上的一致性也是非常明显的：两个"狂人"的"狂"都表现在对现实社会一个本质性方面的集中认识和对一种理想的热狂般的执拗追求上，他们的错杂纷乱的幻觉和思想都在这一点上燃烧着，从而集中简练地概括了黑暗现实的一个重要本质方面。《谩》的主人公在俄国现实中发现了弥漫的"谩"，《狂人日记》的主人公在中国社会的各种关系中看到了两个字"吃人"；前者痛苦地追求着"诚"，后者热切地呼唤着"眞的人"、"不吃人的人"。果戈里的《狂

① 《域外小说集·谩》。

人日记»与此不甚相同，它重点表现的是主人公的痛苦遭遇和对社会不平等的哀怨与控诉，而主要不在于对现实本质的具有洞察力的概括性认识。由此可以看出，鲁迅的«狂人日记»是博采百家之长而熔铸成的一个反映中国具体现实的独创性作品，而不是果戈里«狂人日记»的简单模仿。

果戈里的«狂人日记»和安特莱夫的«谩»都写了主人公在精神失常状态下的错乱幻觉，但二者的风格特色是不很相同的。前者的幻觉描写显现着更多的幽默色彩，在幽默的纱幕下覆盖着的是凄惋和忧悒，它们如茫茫愁雾，虽然迷离恍惚，但不觉阴冷和恐怖；后者的幻觉描写则不同，它们象在朦胧的冷月照射下的夜晚，人们看到在各个昏暗角落里摇曳着的瞳瞳鬼影，既分明又模糊，令人感到阴冷可怖。它的幽默全被冷意怖意所掩埋，它没有凄惋的哀求和忧悒的哭诉，充溢着的只是严冷无情的揭露。鲁迅«狂人日记»中的幻觉描写，与二者皆不相同。它有前者的幽默色彩，但不那么显露和强烈，又绝不凄惋悒郁；它有后者的严冷，但较少怖意。但在总的倾向上，较近于后者而远于前者。也就是说，它没有果戈里小说的温感，而有着安特莱夫作品的冷意。象赵家的狗看了他两眼、"其中最凶的一个人，张着嘴，对我笑了一笑"，又如第八节的幻梦，都略带冷意。

鲁迅的小说«药»与安特莱夫的«齿痛»之间的联系更加明显。关于这一点，孙伏园早就指出过：

> 鲁迅先生和我说过，在西洋文艺中，也有和«药»相类的作品。例如俄国的安特莱夫，有一篇«齿痛»(原名Ben Tobit)，描写耶稣在各各他钉在十字架的那一天，各各他附近有一个商人患着齿痛。他也和老栓小栓们一样，觉得自己的疾病，比起一个革命者的冤死来，重要得多。①

① «鲁迅先生二三事»，作家书屋1949年版第20页。

在同一篇文章里，孙伏园还谈到屠格涅夫的散文诗《工人和白手的人》。很显然，二者对鲁迅小说《药》的创作，都曾起到一定的启发作用。但是，做为散文诗的《工人和白手的人》，当然不如安特莱夫的小说与鲁迅的《药》联系更为密切。它除了在主题意义上有与《药》息息相通的地方外，在写法上也有相近之处。它们都用先觉者与不觉悟群众相对照，在对照中显示主题意义的写法，都以先觉者牺牲为背景，主要着墨于不觉悟群众的描写，在充分显示群众愚昧的基础上深刻表现先觉者的悲剧。这表现在结构上，就是明线与暗线并行、以明线牵暗线、以暗线衬明线、最后两线相纽结的结构方式。当然，这决不意味着二者是相同的。鲁迅的《药》反映的是中国的具体社会现实，描写的是旧民主主义革命战士夏瑜（秋瑾）的悲剧，在反映现实的具体性和深入性上，在主题意义的现实性和尖锐性上，在人物性格的典型性和鲜明性上，在内容的丰富性和复杂性上，安特莱夫的《齿痛》都远不如鲁迅的《药》。在结构上，鲁迅的《药》成功地运用了戏剧式的结构，以容纳众多的人物、丰富的内容、广阔的画面，而不象安特莱夫的《齿痛》那样由主人公的行动单线头（指明线一个方面）推进。总之，二者的联系是明显的，区别也是显著的。

关于《药》的结尾，我的老师薛绥之先生指出："《药》的结尾，很明显地借鉴过安特莱夫的《默》。"① 并详细地比较了二者在气氛上的一致性。我在此便不复述了。

以上所述，是鲁迅前期小说与安特莱夫的作品在形式上的、外部的直接联系，下面我们进一步深入考察一下二者在精神上的内在的一致性特征。

---

① 《鲁迅作品注解异议》，山东人民出版社1979年版第114页。

二

一个杰出作家的作品无论多么丰富浩繁，我们总可以从中发现一个一以贯之的基本思想，这个基本思想我们可以称之为这个作家全部作品的基本主题；为了表现这一基本主题，作家又总是从几个主要侧面入手，每一个侧面都围绕着基本主题，同时又各有其独立性的意义。我们可以把这几个主要侧面表现出来的独立意义称之为他的作品的从属性主题。我认为，考察作家之间的互相影响，发现作家间的共同性特征，一个非常重要的任务就是要努力发现作家间在基本主题和从属性主题上的相互联系及历史继承性，形式的借用和采撷，手法的袭用和借鉴，往往是在这个前提下才产生的，并且也只有在这一前提下，它们才会有眞正的艺术价值。

以这个观点来看待鲁迅前期小说和安特莱夫作品之间的相互关系，我们可以发现，二者的联系是相当密切的。

单从鲁迅和安特莱夫作品的基本主题，两者似乎是不太相同的。依我看来，鲁迅前期小说的基本主题是对封建制度、封建伦理观念“吃人”本质的深刻揭示以及对摧毁它们的社会力量的艰苦探索；安特莱夫作品的基本主题则是对人生意义的痛苦叩问和对生活出路的绝望追求。在二者严格区别而又有联系的基本主题后面，却有一个大致相同的从属性主题，即：二者都反复地、着力地揭示了当时社会中普遍存在的人与人之间的淡漠、冷酷的社会关系。

一般说来，每一个作家都要从人与人之间的社会关系来表现社会生活，而在存在着人压迫人、人剥削人的社会里，所有优秀作家都会表现出人与人之间的冷酷、淡漠的社会关系。但是，当细致分析这些作家的作品的时候，我们又可以发现他们的着眼点和侧重点是不很相同的。巴尔札克的作品突出表现了“金钱”在

资本主义社会关系中的统治地位；果戈里的艺术兴趣主要集中在农奴地主和官僚们之间的庸俗、卑劣的可笑冲突上；屠格涅夫的注意力经常停留在发现刚刚浮上社会地平线的先进知识分子及其与社会环境的关系上，并以此来揭示他们的理想与能力的不协调性；列夫·托尔斯泰的作品孜孜不倦地描写着列文、聂赫留朵夫们与群众（尤其是与农民群众）的关系，表现了他为知识分子在社会中寻找适当地位的强烈愿望以及在知识分子与农民的结合中实现公正生活的社会理想；陀思妥耶夫斯基的大量笔墨用于描写"小人物"之间的痛苦的、无能为力的怜悯和同情；契訶夫在描写人与人之间的关系时，着重表现了平凡琐碎的日常生活如何磨碎、消蚀了人的意志和理想，也表现了人们在这庸俗的生活中逐渐觉醒、痛苦挣扎和挣脱它走向新生活的趋向……和以上作家不同，安特莱夫解剖的是社会关系中普遍存在的冷酷和淡漠，他不仅反映了"大人物"对"小人物"的冷酷无情（这构不成他作品的显著特点），而且普遍地描写了人与人之间的彼此隔膜、不相了解、痛痒不相关的社会现象，其中也包括"小人物"与"小人物"之间的淡漠关系。我认为，这是安特莱夫作品的重要特点之一。它反映了他与前辈作家在撷取主题上的历史连贯性，也反映了他把握、观照现实的独特性。

在这方面，鲁迅的前期小说与谁的作品更相近呢？诚然，它们与果戈里、契訶夫乃至陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫都有部分的相似，但很显然，与安特莱夫的作品相同之处则更多一些。

安特莱夫说："我们的不幸，便是大家对于别人的心灵，生命，苦痛，习惯，意向，愿望，都很少了解，而且几乎全无。我是治文学的，我之所以觉得文学可尊者，便因其最高上的功业，是在拭去一切的界限与距离。"① 因此，他常常把这一点在许多作

---

① 转引自周作人《〈齿痛〉译后附记》。《点滴》，北京大学出版部1920年版第182页。

品中反复加以表现，正如瞿秋白同志所说："他的题材实在是人类互相的不了解，不亲热，——残酷的孤寂"。①

安特莱夫有不少作品是重点表现这一主题的。上面已经指出，他的《谩》反映了社会上充斥着欺骗和谎言；《黑假面人》的译者李霁野同志这样概括了这个剧本的象征意义："……然而一切，连他自己(指剧中主角罗连卓——引者)，都带着假面，都沉沒在虚伪里，都沒有眞实的相通和接触。宇宙是一个大谎，是一个大的假面，覆盖着表面相合而实际相离的被命运支配着的人类。"②剧中主角罗连卓说："除去假面之外我甚么也看不着。"③虽然这个剧本还有另外一个象征意义，但揭露人与人之间的虚伪关系无疑也是该剧的重要意图之一。

在这里，我们重点分析一下安特莱夫的另一个剧本《邻人之爱》，因为它突出显示了安特莱夫在表现这一主题时的一个重要特点，即：他不但一般地表现虚伪和冷漠，而且特别注意揭露在"同情"的假面掩盖下的冷淡隔膜、以"关心"的面目出现的旁观态度和在"怜悯"的面纱下隐伏着的幸灾乐祸。剧本写一个青年人，高悬于万丈峭壁之上，眼看就要跌落下来碎为齑粉。这个消息传出之后，在这山上聚集了欧洲各国的各种各样的人；英国的、法国的、德国的、意大利的、俄国的人都源源不断地涌了来，其中有绅士、太太、摄影师、新闻记者、音乐家、牧师、商人等等，有的甚至携家带口、倾"巢"出动。在这个狭窄的地方，人们拥挤着，抢占着有限的地盘，酗酒、吵架、做交易。他们都似乎非常关心和同情遇难的青年人。欧洲各大报的主笔纷纷前来采访，任意编造着不幸者的痛苦遭遇和经历，设想出一些纯属于虚的情节，以期引起读者的轰动；牧师赶来为他祈祷，摄影师准备摄下最后的惨景，音乐家为他奏乐，绅士太太们为之太息。欧洲整个

① 《俄罗斯文学》。创造社出版部1927年版第231页。

② 《〈黑假面人〉译者序》。未名社1928年版《黑假面人》第3页。

③ 同上第26页。

社会都在关切地注视着这一即将来临的惨剧。但是，他们的行动并非出于眞摯的同情，而是满怀着幸灾乐祸的心情来欣赏这不幸者的惨剧。最后，当他们得知这不过是一个骗局，他们扫兴了，失望了，乃至愤慨了。原来，山上旅馆、饭店的主人，为了招揽顾客，特意用二十五卢布雇用了这个青年人，把他牢牢地拴在峭壁上，根本不会掉下来摔死。这时，人们的假面全撕破了，他们一致认为应当让他跌下峭壁，不然就是欺骗了他们的同情心云云。① 在这个剧本里，安特莱夫无情地揭露了资产阶级虛伪的同情和怜悯，揭露了在各种好看的招牌下出现的近于冷酷的旁观欣赏态度，他不再满足于只抨击浮在表面的幸灾乐祸的恶毒表现，而深入到伪善者心灵的隐秘处，把他们埋藏得很深的冷漠剔挖出来，使之暴露于众。

安特莱夫不仅用一系列作品专门表现这一主题，而且在重点表现其它主题的作品中，也经常从这个角度解剖、分析问题，他把人类一系列灾难都同这一点有机地联系起来。例如，在他的反战小说《一个小人物的忏悔》中，着意插入了这样一段芸芸众生麻木观赏失火的议论："这可以给道德家作个很有趣的研究，去找出人类灵魂里有什么东西使得他们欢欣去看失火，失火有什么赏心的乐事？是不是那可惊的火钟，那救火的铜冠，还是那热闹的人众？我是小孩的时候，到省镇的一个学校里去读书，我很记得我们常跑去看失火，不管他有多远……可是沒有一个人心里想到那些他们房屋被烧的老少男女哩。"② 他所以举出这一例证，是企图用人们以旁观者、欣赏者的态度来对待别人的苦难的人性弱点，来说明人们不去制止帝国主义战争的社会思想根源。

对安特莱夫关于人与人淡漠关系的描写，我们不打算做具体的分析批判。我们只想指出，在他沒有可能用阶级观点来分析俄

① 参看《列·安特莱夫文集》俄文版第10卷第261—303页。

② 《一个小人物的忏悔》，耿式之译，商务印书馆1922年版第15—16页。

国各种社会关系的前提下，在他没有找到改变这种关系的根本途径的情况下，他确实在现象上触及了当时社会中的重要问题，并且站在资产阶级人道主义立场上对此做了比较充分生动的描绘。他痛心地看到了阶级社会中普遍存在着的虚伪、欺骗和尔虞我诈的社会现象，揭露了统治者的非人道的行为，反映了群众在缺乏阶级自觉心的情况下各自分离、痛痒不相关的精神状况。也正是这一点对鲁迅是有启发意义和借鉴价值的。苏联学者 B·彼得洛夫指出："安特莱夫抗议对人的漠不关心，反对现代社会中人们在精神上的彼此分离，给鲁迅留下了深刻的印象。鲁迅觉得，安特莱夫作品中所描写的现实生活的阴暗面，应该使生活在与沙皇俄国相类似的社会条件下的中国读者认识到改造生活的必要性。"①

与安特莱夫不同，鲁迅并没有抽象地表现人与人之间的淡漠关系，也并不把人与人之间的隔膜当做人性的一个普遍规律，他清楚地认识到，人与人之间的互相分离不是与生俱来的，在尚未受到封建伦理道德观念浸蚀的人们中间，是原本来充满着真挚的爱情、纯真的友谊和彼此的相互了解的。在《社戏》中那些天真烂漫的孩子中间，在《故乡》中的"我"和少年闰土以及宏儿和水生中间，在《一件小事》中的车夫和老妇人之间，同情、友爱、互相帮助的真诚关系将他们的心紧紧地融合在了一起。在鲁迅看来，人们所以不能够相互了解，是封建的等级制度与在这种制度下形成的一整套封建伦理观念造成的。他在《俄文译本<阿Q正传>序》中异常明确地说："在我自己，总仿佛觉得我们人人之间各有一道高墙，将各个分离，使大家的心无从相印。这就是我们古代的聪明人，即所谓圣贤，将人们分为十等，说是高下各不相同。其名目现在虽然不用了，但那鬼魂却依然存在，并且，变本加厉，连一个人的身体也有了等差，使手对于足也不免视为下等的异类。造化生人，已经非常巧妙，使一个人不会感到别人的肉体上的痛

① B·B·彼得洛夫：《鲁迅生平和创作概述》，1960年莫斯科俄文版第336页。

苦了，我们的圣人和圣人之徒却又补了造化之缺，并且使人们不再会感到别人的精神上的痛苦。”① 基于这种认识，鲁迅直接把人与人之间淡漠关系的描写与“封建制度、封建伦理道德观念吃人”的基本主题连接在了一起，成为他揭示这一主题的一个重要途径。

尽管鲁迅与安特莱夫在对这一问题的认识上有着根本性的差别，但他们在重视表现这一主题上则是相同的。在具体表现时，所选取的侧面也有一些不谋而合的地方。

在鲁迅的前期小说中，尤其是在《呐喊》里，有不少篇章可以认为是重点围绕这一主题展开的。《狂人日记》、《药》、《长明灯》反映了社会群众对先觉者的不了解，我们不再赘述。鲁迅的第二篇白话小说《孔乙己》，便主要展示了社会人情的凉薄和对弱者的缺乏同情心。孔乙己落到了山穷水尽的地步，又被丁举人打折了腿，但沒有人同情他、安慰他、帮助他，反而以他为笑料，哄笑着、打趣着，欣赏他的窘状，玩味他的精神痛苦。他死了，只有酒店掌柜有时记起他，因为他还欠十九文酒钱，其余的人都把他忘却了，连他到底死了沒有也不知道。《风波》里的七斤，因为被人剪掉了辮子，张勋复辟的消息传来，他被认为很快便遭逢厄运了，赵七爷赶来恫吓自不必言，就是村人们也有些幸灾乐祸："村人们……因此也决定七斤便要沒有性命。七斤既然犯了皇法，想起他往常对人谈论城中的新闻的时候，就不该含着长烟管显出那般骄傲模样，所以对于七斤的犯法，也觉得有些畅快。”这种凉薄的社会关系，《端午节》中也有描写。方玄绰向金水生借钱，金水生“凡有脸上可以打皱的地方都打起皱来”，就是方玄绰本人，过去也是这样打发借贷者的。《鸭的喜剧》和《兎和猫》是两篇写动物的作品，但其中贯穿着的也是这类主题。在《鸭的喜剧》里，鲁迅写了可爱的小鸭吃掉了同样逗人喜爱的蝌蚪，反映了在当时社会

---

① 《鲁迅全集》第7卷第77页。

中，即使同类也彼此蚕食、相互倾轧的可悲现状。我仿佛觉得，鲁迅实际是婉转地否定了爱罗先珂的说法，他所说的中国寂寞主要是指沒有昆虫的吟叫，而鲁迅则进一步指出，中国所以象沙漠，沒有欢乐，沒有生气，沒有花，沒有诗，根本原因在于在中国即使同类者的心也不相通，相互象小鸭和蝌蚪一样蚕食着、损害着。在《兎和猫》中，当小兎被猫吃掉后，鲁迅写道：

> 但自此之后，我总觉得凄凉。夜半在灯下坐着想，那两条小性命，竟是人不知鬼不觉的早在不知什么时候丧失了，生物史上不着一些痕迹，并S也不叫一声。……假使造物也可以责备，那么，我以为他实在将生命造得太滥，毁得太滥了。

鲁迅这段文字，不仅仅是对暴戾者的抗议，更主要的，是慨叹那些弱小生命的丧失，沒有在世间引起任何反响，人们沒有感觉到他们被残害的悲哀和痛苦，因而也沒有人因此而觉醒，去和暴戾者斗争，消灭这种弱肉强食的不公平社会现状。

安特莱夫曾经慨叹人们怀着欢欣的心情去看救火，鲁迅则反复地写到人们济济跄跄看杀头、示众的场面。《示众》便是一个鲜明的例子。阿Q也是一个"好看热闹党"中的一员，他在城里看了杀革命党，回到未庄便洋洋得意地卖弄着。他向吴妈求爱闯祸后，还迷里迷糊地去看热闹。可是，这个好看热闹的人最后自己也成了被观赏的对象。当他被抬上篷车绕向法场的时候，"两旁是许多张着咀的看客"，期待着他做出令他们满意的举动来。当他说了一句"过了二十年又是一个——"的时候，他们便发出豺狼嗥叫般的喝采声。鲁迅通过阿Q当时的幻觉，一针见血地揭示了这种旁观者的眼睛，就象狼的眼睛一样可怕，它不但会咀嚼人的肉体，还会咬啮人的灵魂。《阿Q正传》不但把这种看客态度表现到了极致，而且也把人与人彼此隔膜的状况刻划到了入木三分的程

度。阿Q是被欺凌者，同时也是欺凌者，在强者面前他是羔羊，在小尼姑面前他又是肆意凌辱人的人，乃至他自己，也似乎分成了两个，他赢钱被抢后自己打了自己两个嘴巴，“似乎打的是自己，被打的是别一个自己，不久也仿佛是自己打了别个一般”。落后群众之间的不同情，不正象阿Q自己打自己一样吗？这就是鲁迅说的“自己的手不懂得自己的足”，时时将自己的一部分供奉给统治者咀嚼，而其它部分却快意地欣赏着，这是何等地令人痛心啊！

《明天》的立意也在于揭示社会人众对苦难者的漠不关心，但它与《孔乙己》又有不同，它表现的不单是对弱者的戏谑，而且还揭露了在“关心”、“帮助”的名目下活动着的假心思，开头一句便是红鼻子老拱似乎关心着单四嫂子的儿子的病情的一句话，但蓝皮阿五的一掌便拍出了他内心的卑污。单四嫂子抱着儿子回家时，蓝皮阿五来“帮忙”了，“他便伸开臂膊，从单四嫂子的乳房和孩子中间，直伸下去，抱去了孩子。单四嫂子便觉乳房上发了一条热，刹时间只热到脸上和耳根。”读者不难看到，他哪是关心着单四嫂子的痛苦，而是乘难打劫；单四嫂子的儿子死掉后，王九妈的表现也不是对单四嫂子的眞挚同情，充其量，她关心的只是丧葬仪式的成规陋习罢了。从《明天》可以看到，鲁迅要求于人们的不是表面的“帮助”，而是对别人痛苦的感同身受的能力，也只有具备了这种能力，“帮助”和“关心”才带有眞诚的性质和实际的价值。

《祝福》更进一步描写了人们的假同情、眞快意的内心世界，祥林嫂开始讲述她儿子惨死的经过时，“这故事倒颇有效，男人听到这里，往往敛起笑容，沒趣的走了开去；女人却不独宽恕了她似的，脸上立刻改换了鄙薄的神气，还要陪出许多眼泪来。有些老女人沒有在街头听到她的话，便特意寻来，要听她这一段悲惨的故事。直到她说到呜咽，她们也就一齐流下那停在眼角上的眼泪，叹息一番，满足的去了，一面还纷纷的评论着。”有的论者

认为，《祝福》中的周围群众对祥林嫂也表现了一定的同情，这是不符合作品实际的。这哪里是同情？这是欣赏，是看戏，是夸示自己的“善良”，是对自己“慈悲心肠”的自我陶醉！哪里有半点眞诚的同情呢？所以，鲁迅说祥林嫂是人们“看得厌倦了的陈旧的玩物”。

最后，我们再回头看看《故乡》。关于这篇小说的主题思想，一直众说纷纭，争论很大。我认为，至少不应该认为它只是表现闰土的悲惨遭遇，它象鲁迅的所有小说一样，应该有一个带有哲理性的主题。少年闰土和“我”的描写，內容涉及面不止一个，但其核心是二人眞诚友爱关系的描绘；后来闰土的变化很大，但归结点是二人有了隔膜；在两位成年人相互隔膜起来的时候，又出现了宏儿和水生眞诚相爱的场景。最后，“我”对未来的希望首先想到的是“我希望他们不再象我，又大家隔膜起来……”所以我认为，《故乡》的中心在于描写封建制度和封建社会将人各个分离的悲剧，表达了鲁迅对人民能相互了解、共同幸福相处的美好未来的向往。

我们所以不厌其详地复述了鲁迅小说中的这部分內容，是为了让我们更清楚地看到：鲁迅对当时社会中淡漠凉薄的社会关系的描写，在他的作品中占着一个何等重要的地位，应当说，过去我们对这部分內容的研究还是不够的。直到后期，鲁迅还说：“人类最好是彼此不隔膜，相关心。然而最平正的道路，却只有用文艺来沟通”①。我认为，在鲁迅前期小说的这一个主题中，包容着他的深刻的、革命的人道主义思想，这是他与俄罗斯现实主义文学联系的一个重要纽带，也是与安特莱夫作品发生关系的主要桥梁。尽管二者的具体內容有很大差异，但安特莱夫的这种思想却引起了鲁迅思想的共鸣，而在如何体现这一思想上，安特莱夫

---

① 鲁迅：《捷克译本》。《全集》第6卷第427页。

的作品对鲁迅也是有启发意义和借鉴价值的。郑振铎说："安特莱夫是从惨酷的人生悲剧里见到人道之光的，是从反对消极一方面写出人道之声的，所以见得最真切，写得最沉痛，且能感人深远。"①在某种意义上鲁迅也是如此，并且较之安特莱夫表现得更为明确，更为深刻，战斗力也更强。

在对这同一主题的处理中，由于两位作家认识高度的不同、感情态度的歧异和两国社会现实状况的差别，还是存在着显著不同的。对此，我们可以概括地指出以下几点：

一、在安特莱夫的作品里，人与人的淡漠关系是笼罩一切的，他在现实的社会关系中看不到或极少看到光明的、能体现自身理想的东西。鲁迅绝非如此，他在以主要笔墨描写这种痛心的社会现状时，同时也以少量篇幅表现了当时还很微弱的、有时是昙花一现的、但却能体现光明、代表未来的社会关系因素。

二、在安特莱夫的作品中，人与人之间的淡漠关系是绝对的、不可分析的，在《黑假面人》中，无一不带着假面，无时不表现为虚伪，连反对带假面的罗连卓自己也带着假面；在《邻人之爱》里，无一不是虚伪的同情，人人都毫无差别地做为看客出现在读者面前，很难从中发现一点同情的火花。鲁迅则不相同。在他的笔下，各个人物之间的关系是有等差的，在对待七斤的态度上，八一嫂不同于一般村人，村人也不等同于赵七爷，在八一嫂的心中，埋藏着一些同情感和正义感，虽然这种同感还有别的一些原因，但到底是异于众人的；在《故乡》中，"我"与成年闰土虽然产生了隔膜，但童年的友谊显然仍在内心鼓动着，与杨二嫂的尖酸刻薄是根本不相同的。这样的例子，我们在《在酒楼上》、《伤逝》、《孤独者》等作品中也不难找到。这样的描写，使暗的画面上呈现着朦胧的微明，而不象安特莱夫的作品那样灰暗污浊。

三、在安特莱夫的作品里，不仅看不到改变这种现实状况的

① 郑振铎：《俄国文学史略》，商务印书馆1933年版第132页。

任何希望，而且他还极力向人们证明，任何相反的意图都会导致更大的灾难和自身的毁灭。在«安那斯玛»里，魔鬼安那斯玛给一个穷犹太人一笔钱，让他布施给穷人。但人多钱少，钱已尽而穷人却源源不断地向他涌来。他无可奈何，只好逃走，最后反而被追上来的穷人用石头砸死。安特莱夫通过这个剧本告诉人们，这种彼此分离的社会关系是无法改变的，谁要想改变，其结果都会和那个穷犹太人一样，被他所助的人毁灭掉。鲁迅的作品，虽然也流露着一些沉重的感觉，但他始终把这种社会现实当做暂时的、可以改造的，并且在一些作品里体现出了这种历史的趋向。在«药»中，夏瑜和小栓的坟之间虽然隔着一条小路，但也只是一条小路；两个老妈妈的心虽然仍是不相通的，但显然已有靠近的趋势；华大妈对儿子的死依然是不理解的，但他的死又分明浸渍了她的心，使她对神圣的封建法律萌发出了怀疑不满的幼芽。总之，鲁迅不但充分深刻地反映了这种痛心的社会现状，还展示了改变这种社会现状的微茫的希望。

四、两个作家撷取这一主题的主要方向相同，但实际描写的社会画面的性质却并不相同。安特莱夫笔下是资本主义关系的写照，鲁迅小说则是中国封建关系的真实反映。关于这一点，具体比较分析相当复杂，但对照阅读是不难看出的，在此不再详叙。

三

在这一节里，我们研究一下鲁迅和安特莱夫在表现手法上较为突出的一致特点。

首先，我们看一看二者在心理描写以及处理心理描写与外部环境描写的关系上的共同特征。

在人物形象的刻划上，鲁迅前期小说继承了俄国现实主义文学重在人物精神世界揭示的特点，它基本上是沿着果戈里«外套»所开创的创作路线前进的，但在心理刻划的具体手法的运用中，

鲁迅却并没有仅仅沿袭了果戈里的特点，而是融合了很多作家的特长并做了创造性的运用，其中也包括安特莱夫的心理描写的艺术表现手法。

俄罗斯现实主义文学进入十九世纪下半叶之后，出现了三个文学巨匠：陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰和契訶夫。他们都是心理描写的大师同时又各自有其特点：列夫·托尔斯泰的特点在于把细致的心理分析与规模宏大的史诗式叙述结合起来，他在各种复杂关系中对人物的心理活动做细腻而深刻的描绘，准确地把握心理过程的形态和规律，从而揭示出人物"心灵的辩证法"（车尔尼雪夫斯基语）。陀思妥耶夫斯基则把"小人物"带到万难忍受的痛苦境地而后表现着他们心灵的每一次颤动，他在戏剧冲突中把社会的、哲学的、心理的诸因素融合在一起，不断地向人物心灵的最深处进行近于残酷的挖掘，从而"显示出灵魂的深"（鲁迅语）。契訶夫则主要在平凡、琐碎的日常生活的自然流动过程中，表现人物心灵的缓慢的、渐进的、微波形的变化，以及这种变化如何在不知不觉间达到了质变和部分质变。照我自己的理解，假若我们把他们的特点机械地分别开来，那么，列夫·托尔斯泰的心理描绘似乎以平面的细致性及发展的逻辑性见称，陀思妥耶夫斯基的心灵挖掘，则以纵向的深邃性为突出特点。契訶夫则以刻划人物心理的细微波动性为其独立特色。安特莱夫作品的心理描写主要承袭了陀思妥耶夫斯基的传统，但又有他自己的新特点。关于这一点，郑振铎说："他的'心理解释'极为精密，而又是新的，不蹈入杜思托益夫斯基的范围的"①。

安特莱夫在心理描写上有与陀思妥耶夫斯基相一致的特征，他们都善于发掘人物内心隐秘的东西和复杂错综的心理冲突，都善于透视人物心灵中的阴暗面和内心分裂。正如高尔基所说：安特莱夫的"直觉是惊人的锐利。对于生活的黑暗面，对于人类灵

① 郑振铎：《俄国文学史略》第132页。

魂里的种种矛盾，对于本能领域里的种种纠缠，他有不可思议的透视力。"[1] 但他在具体的心理描写上，又有与陀思妥耶夫斯基不同的艺术手法。他格外重视人物特定精神状态下的感觉活动的描写，通过人物一连串的感觉活动，把人物的心理描写和环境描写紧密融合在一起，它们既反映了外部的客观环境，又通过人物对外界感觉的方式和特点显示了人物的精神状态和心理要素。他特别善于描写人物在精神恍惚状态中的复杂感觉、印象、幻象、错觉等等，因而外部环境常常具有跳跃性、片断性和局部性的特征，给人以迷离恍惚、捉摸不定的感觉。在这一点上，他的作品有些近似欧美现代文学中的意识流小说的写法。现代意识流小说家从弗洛伊德的"心理分析学"中寻找理论根据，并推崇、师法陀思妥耶夫斯基的作品，说明和安特莱夫的作品是有共同的渊源的。例如，鲁迅翻译的«默»，就很接近于意识流小说。作者自始至终循着神经错乱的主人公的意识活动和感觉活动，在他的内部视象中攫取画面，其中有眞实外部环境的变形倒影，也有他的错觉、想象、幻象和联想，画面急遽地、似乎是毫无规律可循地变换着，结构呈现着表面的错杂无伦次状态，外部环境也带有迷离恍惚的性质，只是在程度上还不如现代意识流小说。在安特莱夫的作品中，通篇如此的并不很多，但由于他注意描写人物的刹那的感觉活动和潜意识的心理活动，所以每当人物的精神进入一种特殊状态，他的描写便呈现出这种特点。我们且举«红笑»中的一段予以说明。小说中的"我"在经过几昼夜的战斗后，在精神相当疲惫的时候，一个青年兵士来向他传达将军的命令，他发现这个兵士的脸惨白得可怕。下面写道：

"您害怕吗？"我碰了一下他的胳膊肘，问道。他的胳膊肘象木头一样硬。他不说话，只静静地微笑着。更确切些

[1] 高尔基：«回忆安德列叶夫»。汝龙译，平明出版社1953年版第23页。

说，那不是笑，那是嘴唇摆出微笑的样子，可在眼里，却满是稚气和恐怖，别的什么也沒有。

“您害怕吗？”我又温和地重了一句。他的嘴唇嚅动着，想要说话。就在这一瞬间，发生了一种不可思议的、奇怪的、超自然的变化。一股热气擦过我的右频，使我身摇目眩。此时，我面前那惨白的脸变成了一个木然的短而红的东西。从那上面流出血来，象是破烂招牌上画着的酒瓶子，开着塞，汩汩向外流酒一样。就在这流着血的短而红的东西上面，还留存着一种微笑，一种沒有牙的嘴的微笑——红笑。①

从这一段描写里，我们可以看到安特莱夫心理描写和环境描写的特点。他主要通过人物的感觉活动来反映外界的客观环境，又从外界客观环境在人物心灵中呈现的状态反映出人物的精神心理状况。在开始，主人公的头脑虽然已有些混沌，但尚有较为清醒的理智，外部环境反映得也较为清楚而有条理。后来，大概有一颗枪弹从他身后擦过右颊打中了他对面的传令兵，事情的突然变化使他的头脑变得更加迷离恍惚了，这时外部环境的描写也呈现出极不清晰的恍惚景象。这之后他便产生了更加荒诞不经的一些错觉和幻象，甚至感到整个宇宙都流动着“红笑”。安特莱夫的这种描写方法，正如鲁迅所说，“消融了内面世界与外面表现之差，而现出灵肉一致的境地。”

鲁迅前期小说的心理描写，根据特定题材、人物的需要，兼采各家之长，显示着灵活多样、适应性强的特征。象《孔乙己》，较接近于果戈里《外套》的写法，通过外界刺激下的人物的细微反应，展示人物精神世界的难言痛苦；《祝福》则显然具有陀思妥耶夫斯基的特点，随着祥林嫂苦难的一步步加重，反映她精神痛苦的逐步升级，并着重在她濒于绝望的境地挖掘她精神痛苦的全部

① 《安特莱夫文集》俄文版第五卷第88—89页。

深度。象《明天》、《在酒楼上》、《伤逝》等作品，又接近于契訶夫心理描写的特征，其中无大波大澜，在不知不觉的渐变中导致着人物精神面貌的质变。与此同时，鲁迅也广泛运用了安特莱夫心理描写的特点，善于通过人物感觉活动的中介把心理描写与环境描写结合起来，从而消融了內外两面表现之差。

巴人早在解放前期就曾论及鲁迅的这个特点，他说："一般的作者，对于环境的描写有两种手法。一种是把环境如实描写出来，同时，表面上不强求和人物的配合，那就是说，环境不是人物的眼里所看出来的环境；但这一环境与人物有必然的关联性，不过是隐藏的。另一种便是一切环境的变动迁移，都是人物的行动的空间与心理的反映，在某种程度上是作为人物的陪衬而写出来的.……鲁迅先生对于环境的描写，显然是比较采取后一方法的."① 从人物眼里映现环境，环境的映现也便可以反映人物的心理。这样，二者便通过感觉中介水乳交融般地结合了起来。鲁迅和安特莱夫作品之间的有机联系则突出表现在两者都较注重人物在独特心理状态下的感觉活动的描写，亦即他们常常描绘人物在疯狂、梦幻、迷惘、混乱的精神状态下的潜意识心理活动和错乱的感觉。

《狂人日记》是一个非常明显的例子，我们不须再加说明。现在不妨重点分析一下《药》中华老栓去取人血馒头时的一段描写。在这段描写里，外部事件的叙述，人物的心理描绘，都以华老栓的感觉为中介紧密地交织在一起。在外界，是夏瑜被杀的过程；在內心，是华老栓紧张、惊惧、担心、期待交织成的迷惘恍惚的心理状态。华老栓在惊惧心理的支配下，看到别人的眼睛时便感到有一种"攫取的光"，他更有些怕，于是便低下头，以避开外人的注视；眼一垂，便无意识地看到灯笼已经熄灭；在慌乱中，他又陡然想到衣袋中的钱，于是赶紧按了一下衣袋；钱沒丢，心情也便稍微轻松，由钱又自然想起来的目的，便又抬起头，那三三两

① 巴人：《鲁迅的创作方法》。引自葛斯永、杨祥生合编《鲁迅小说选（附评）》，新生文具公司1943年版第312—313页。

两看热闹的人也就又映入了他的眼睑。下面是簇拥夏瑜前来一直到杀掉的过程，但鲁迅沒有正面叙述，只从华老栓的惶惑的眼睛中折射出片断的景象，就这一过程而言，显得不甚分明，是片断的、跳跃性的，这正反映了华老栓的特定心理的和精神的状态。康大叔喊“一手交钱一手交货”，才把华老栓从迷惘中唤醒，同时也正式向读者宣告，夏瑜已被杀掉了。这种描写手法，与前引安特莱夫在《红笑》中所运用的方法是相近的。此外，我们还可参看《白光》中对陈士成的描写、《幸福的家庭》中想象世界与现实世界相互交错彼此干扰的描写、《高老夫子》中那个流氓气的假道学给女学生上课及其前后的描写、《兄弟》中张沛君梦境的描写等等。

必须指出，鲁迅在具体运用安特莱夫这一表现手法时是很审慎的，他不但把这一手法与其它手法有机地融合起来，而且也努力避免外部环境的极端不明确性。在安特莱夫的作品里，外部眞实环境的映象与人物的错觉、幻象、梦景往往混杂在一起，让读者很难分清彼此，所以有时产生百思不得其解的感觉。鲁迅则不然，他笔下用视觉反映出来的外部环境和人物，虽然也有跳跃性和片断性，但只要略加思考，仍能推想出实际情景的完整而又明晰的画面来。他也错杂地描写人物的眞实感觉和幻象错觉，但其间的界限较明显，不致使读者彼此混淆。即使《狂人日记》、《白光》、《长明灯》等以精神病患者为其主人公的作品也是如此。只有到了《野草》中，由于表达鲁迅当时错综复杂、苦闷彷徨的强烈感情的需要，梦景、幻象的描写增多了，有不少篇章也显出了迷离朦胧的色彩，在特色上也就更接近于安特莱夫的作品。

鲁迅前期小说还有一个与安特莱夫作品有密切关联的表现手法，即象征手法的运用。

安特莱夫由现实主义创作开始，后来转入了象征主义的创作，他写了为数甚多的象征主义剧本，最著名的有《黑假面人》、《饥饿之王》、《人之一生》等等。当然我们不能把象征主义归纳为象征手法的运用，但这种创作方法特别重视并大量运用象征手法

则是毫无疑义的。在《人之一生》里，安特莱夫用蜡烛象征人的一生，反映了他愁惨、黯淡的人生观；①在小说《墙》里，他用一堵高大、坚固、不可逾越的高墙比喻阻止人们达到光明前途的障碍，表现了他对前途的绝望情绪。②既使在他的现实主义小说里，他也常常运用象征主义手法表现一种抽象的人生哲理。例如在《一个小人物的忏悔》中，他用一个被倒吊在树上、尚未最后死去的母亲和她的婴儿彼此伸长手臂企图相互接近而不得的场景，象征人类欲相互理解而不能的痛苦和悲哀。③ 在鲁迅前期所接触的外国作家的作品中，安特莱夫作品的这一特点是格外突出的。鲁迅作品中的象征主义因素及象征手法的大量运用，很显然与安特莱夫的影响息息相关。

假如说象征主义作家安特莱夫的作品仍如鲁迅所说“不失其现实性”的话，那么，鲁迅从来没有创作纯粹的象征主义小说（《野草》中的部分散文诗是可以算作象征主义作品的）。但是，这并不否认，鲁迅为了加强自己的现实主义作品的艺术表现力，曾经积极地、创造性地运用了象征主义的某些因素和表现手法。这些因素和手法的运用与安特莱夫象征主义作品的根本区别在于：鲁迅在多数场合下，从来不设置具有单纯象征意义的情节和人物，而是使作品中的部分情节和事物既具有现实主义的细节眞实性和实在的现实含义，又具有一定的象征意义，即他把现实意义和象征意义有机地结合在同一事物里，使其具有双重的职能。

早在一九二三年，茅盾便指出《狂人日记》有“淡淡的象征主义色彩”④。陈涌最近也指出《狂人日记》采用了“象征性的形式和方法”⑤。但是，我不同意把《狂人日记》归纳为象征主义作品，

① 参看耿济之译《人之一生》。商务印书馆1936年版。

② 参看《安特莱夫文集》俄文版第3卷第87—100页。

③ 参看《一个小人物的忏悔》第152—155页。

④ 《茅盾论创作》第105页。

⑤ 陈涌：《鲁迅与五四文学运动的现实主义问题》。（下引同）

也不同意陈涌同志把“狂人”只做为一个“假定性的也就是象征性的形象”。这里的关键在于如何理解“狂人”形象。不论把他解释为一个单纯的精神病患者还是根本不是精神病患者，我们都不得不说它是象征主义的作品，因为在这两种情况下“吃人”都只能理解为纯粹的象征意义而不具现实主义的细节眞实性。我认为，应当把“狂人”理解为具有民主思想而后患了精神病的人，他在平时就同情徐锡麟等革命者，看到当时的社会实际是“人吃人”的社会。在精神病发作后，他把以前对现实社会的本质性认识具象化、幻象化了，于是便疑心人们要煎吃弱者的肉体。这样理解“狂人”形象，“吃人”就具有双重的含义，它既是现实关系在这个精神病患者头脑中的合乎情理的变形幻象，又对现实关系有鲜明的象征意义。《狂人日记》中的所有细节，都是现实的眞实生活在这个精神病患者头脑中的映象，这种映象虽然是变了形的，但却是精神病患者所能有的眞实的幻象。正是在这一点上，它与安特莱夫的《黑假面人》严格区分了开来。《黑假面人》中人人戴着假面具的象征意义固然由作者交待主人公开化装舞会而取得了现实可能性与细节的眞实性。但安特莱夫用“黑假面人”为标题，说明它的中心象征意义尙不在于此，它的主要象征意义在于：苦难的民众是无数的，给世界以些许光明不但是无益的，而且会带来灾难性的后果。这一象征意义是由黑假面人源源不断地涌来，用他们冰冷的身体吸取了罗连卓宅邸的热量和光明，幷吸熄了他的灯火、引起了极端的混乱和灾难性的后果来加以表现的。但这些情节，不论从何种角度也不能用现实可能性来予以说明，它们仅仅在象征的意义上才能得到解释。《狂人日记》是不同的，我们可以用“狂人”的精神失常解释他所以会产生那些幻想和联想的原因。所以，我认为《狂人日记》具有双重意义，它既是象征的，又是现实的，幷且以现实性为权舆。

在鲁迅前期小说中，具有单纯象征意义的是《长明灯》中的“长明灯”，这大概是一个唯一的例外。长明灯本身除了是迷信的

产物外，与整个封建传统并不具有更大的契合意义。若只照它本身的含义，那么这篇小说充其量只不过是一篇反迷信思想的作品，但事实显然并非如此，它的矛头是指向整个封建传统观念的。这里的长明灯也便成了整个封建传统的象征。但就小说的整体，我还认为是一个现实主义作品，这是因为：一、"长明灯"的象征意义，主要还不是作者直接赋予它的，因为在吉光屯的迷信人众的眼中，它已经具有了一种至高无上的象征意义；二、全篇的具体描写都采用了现实主义笔法。所以，它和安特莱夫的象征主义作品仍然有本质上的差别。

象征主义的手法还散见在其它一些小说中。《药》的题目本身就具有双重性含义，一方面它是指华老栓给儿子治病的"人血馒头"，另一方面，作者又通过它启发人们思考疗救人们精神麻木的"药"。苏联鲁迅学者B·И·谢曼诺夫指出，不应当用снадобье"一词翻译本文的题目，而应当用"лекарство"，因为前者只可做治病的"药剂"解，后者则兼有"措施、办法"的郑重转用意义。我认为他的意见是正确的。① 《明天》的题目也是如此，它一方面表明单四嫂子失去独生子之后的无穷无尽的"明天"将是愁惨痛苦的日子，一方面也启示人们去争取美好、幸福的"明天"。还有"肥皂"，它的具体所指在于四铭给太太买的那块"肥皂"，它的寓意又在于象四铭这些假道学家的灵魂才确应当用"肥皂"咯吱咯吱地洗刷一翻。在《阿Q正传》的结尾，象征主义的手法表现得更为鲜明：

> 这刹那中，他的思想又仿佛旋风似的在脑里——回旋了。四年之前，他曾在山脚下遇见一只饿狼，永是不近不远的跟定他，要吃他的肉。他那时吓得几乎要死，幸而手里有

---

① 参看B·И·谢曼诺夫著《鲁迅及其先驱者》，莫斯科《科学》出版社1967年俄文版第117页。

一柄砍柴刀，才得仗这壮了胆，支持到未庄；可是永远记得那狼眼睛，又凶又怯，闪闪的象两颗鬼火，似乎远远的来穿透了他的皮肉。而这回他又看见从来没有见过的可怕的眼睛了，又钝又锋利，不但已经咀嚼了他的话，并且还要咀嚼他皮肉以外的东西，永是不远不近的跟他走。

这些眼睛们似乎连成一气，已经在那里咬他的灵魂。

这是阿Q在游街示众、押赴刑场时面对围观的看客所产生的联想和幻觉，但鲁迅所以写出它们，无疑主要用于象征意义。小而言之，这狼眼睛是旁观看客态度的象征；大而言之，它是整个封建制度的象征。

相类似的例还出现在«祝福»中，祥林嫂的儿子被狼吃掉，是祥林嫂真实悲惨遭遇的一个重要环节。祥林嫂一遍一遍地复述这个过程,也是祥林嫂这个人物性格发展的合乎逻辑的结果。但是，它同时又具有象征意义，祥林嫂每重述一次，这种象征意义便在读者心目中更加明朗化。读者明白，这不仅是在说狼吃掉了祥林嫂的儿子，同时还在说明，封建伦理道德吃掉了中国妇女的幸福与希望，封建制度吃掉了中国人民的精神和肉体。

从以上分析可以看出，鲁迅把安特莱夫作品中象征主义表现手法做了现实主义的创造性改造，有机地融汇到了自己的现实主义作品中。它既没有破坏鲁迅小说的现实主义格调，又大大扩展了作品的主题意义，增强了现实主义概括力量。在这里，既反映了鲁迅对安特莱夫艺术手法的批判性改造，也反映了两者之间的承传性联系。

四

我认为，鲁迅前期小说冷峻风格的形成,除其它诸种原因外，与安特莱夫作品的影响也有一定的关系。

鲁迅前期小说的冷峻风格，具体讲来，是高度的冷和极度的热的辯证统一，是外表的冷和內里的热的完美结合，是冷静的解剖和热烈的追求的水乳交融。当时，中华民族被帝国主义蹂躏宰割，广大人民被封建主义的铁蹄践踏，时代的令人窒息的巨大痛苦汇聚于鲁迅的胸中，在里面膨胀着、鼓荡着。同时，做为一个清醒的现实主义者和睿智的思想家，鲁迅富有洞察力地否定了一切不切实际的幻想，摒弃了一切肤泛的、空洞的、盲目的乐观主义思想。他既不再象晚清谴责小说家那样幻想出现吏治清明的封建官吏以挽回社会颓风，也不再象列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基那样乞灵于宗教信条和个人的道德完善来拯世救民；他既失望于中国民族资产阶级领导的辛亥革命，也不再满足于用沒有明确政治纲领的农民起义来实现封建帝王的改朝换代。在当时，他又沒有看到刚刚成长壮大的中国工人阶级的力量，沒有找到马克思主义的理论武器。因而，他否定了一切应当否定的，但沒有找到正确的；他认清了全部黑暗，但沒有看到光明的前途；他不愿用所有空幻的东西来麻醉人民，又沒有找到实际的、行之有效的斗争途径。在这种情况下，他的历史任务就是要彻底否定封建的社会现实以让中国人民去探索前进的道路，击碎全部空泛的幻想而让人民寻求眞正的理想。对现实黑暗的深入到骨髓的解剖，对各种空泛幻想的毁灭性否定，使他的作品必然带上冷惨峻严的格调。但他的对黑暗现实的无情，正表现为对祖国人民的有情；对空泛幻想的否定，正反映了对光明未来的追求，这就形成了他“外冷內热”的艺术风格。他的作品，犹如被皑皑白雪覆盖着的火山，表面冷峻平静，內里却奔突着炽热的岩浆。

假若不计作品所反映的实际阶级內容，不计在当时社会中发生的具体历史作用，单就对现实观照的具体角度和表现现实的感情色调而言，我认为，鲁迅与安特莱夫是有相近之处的。

安特莱夫开始创作于上世纪的九十年代，而享盛名于俄国一九〇五年革命之后。那是革命遭受失败、俄国社会空前黑暗的时

代。残酷的现实轧碎了这个脱离无产阶级革命斗争的小资产阶级作家的心，无情地粉碎了他的全部希望和理想。他在现实中看到的只是愁惨、黯淡和恐怖。他找不到人生的出路，只相信死亡是人生的归宿；他找不到正确的思想指导，从而否定一切理性。于是，做为黑暗时代的必然产儿，这个“文学的梦魔”板着阴冷的面孔出现了。在他的作品里，消极、悲观、颓废的小资产阶级的时代情绪得到了充分的反映，在这种情绪统治下，他对人生的黑暗有着神经质般的敏感，“他的心永远表现一种顽强的倾向，极力窥探人类灵魂的顶黑暗的角落”①。由此，社会人生的黑暗面在他的作品中得到了充分的挖掘和过剩的表现。但他的颓废悲观，却不是极端利己主义者的个人的哀鸣，不是“少年不识愁滋味，为赋新诗强说愁”的浅薄呼号，而是充满着对人类痛苦的关切和对祖国人民热爱之情的发自内心深处的惨叫。关于这一点，卢森堡做过非常公正的评价。她指出，安特莱夫的颓废和波特莱尔、邓南遮等人的颓废有着本质的不同，因为他“和其他最优秀的俄国文学者一样”，“也是不转瞬的凝视人类的苦恼”，“这种颓废派的起源，十足的是俄罗斯式的，就是，在作家心里，过剩了对社会的同情”②。鲁迅在《青年必读书》中说：“外国书即使是颓唐和厌世的，但却是活人的颓唐和厌世。”③我认为，也就是指安特莱夫等人的作品。在这种情况下，安特莱夫对人类苦痛的同情便凝结为对人生的诅咒，对祖国命运的关切便转化为对社会的阴冷恫吓，由此也便奠定了他的作品的外冷内热的基本格调。

不难发现，鲁迅和安特莱夫这两个思想迥异的作家之间，在对现实的感受上，在感情的格调上却有了相通的一架桥梁，他们都充分地、深刻地感受到巨大的精神痛苦和黑暗现实的巨大力量而又未能找到现实生活的明确出路。这决定了两者在作品的风格

① 高尔基：《回忆安德列叶夫》。平明出版社1953年版第13页。

② 转引自钱杏邨著《安特列夫评传》。上海文艺书局1931年版第41—42页。

③ 《鲁迅全集》第3卷第9页。

上能够互相接近和彼此沟通，决定了鲁迅对安特莱夫作品的格调会有某种程度的喜爱和部分的借鉴运用。

他们作品冷峻风格形成的一个重要原因，在于他们对笔下的题材和人物处理的高度严峻。在他们的作品里，沒有出现过一个“当代英雄”的形象，沒有出现列文、聂赫留朵夫式的人物，甚至也沒有象契訶夫笔下的娜嘉(«新娘»)、安涅(«樱桃园»)一类的人物。严格讲来，并不是沒有，而是对他们做了更加严峻的处理。安特莱夫的«黑假面人»中，主人公罗连卓在暗夜点起了灯火，使他的宅邸周围充满了光明和温暖，就某种意义讲，他是当时的列文、聂赫留朵夫式的人物。但安特莱夫却从另一个角度处理这一题材，他让那些无数的被黑暗冻冰了的黑假面人涌了来，吸取他的热量，分占他的亮光，很快便被大量黑假面人身上散发出来的寒气将火焰熄灭了。除了安特莱夫的其它寓意外，他显然意在说明，社会太黑暗了，苦难太沉重了，饥寒的民众太多了，只点起这么一点亮光是无济于事的；在«安那斯玛»里，尽管散发出了安特莱夫颓丧绝望的消极情绪，但在客观上也向我们表明：要拯救人类的苦难，要解除人民的痛苦，并不是轻而易举的事情。总之，安特莱夫经常把解救全人类苦难的重负压在他笔下的渺小人物身上，终至于把他们一个个压死在地下。

鲁迅并不象安特莱夫那么绝望悲观，但他对待笔下的人物也是相当严峻的。他用根除整个封建制度和清除封建伦理观念在中国社会中的所有影响的巨大尺度来衡量他们，尤其是衡量那些在当时被认为是觉醒的、先进的人物。易卜生的«傀儡家庭»以赞赏的态度描写了娜拉的出走，契訶夫的«新娘»中的主人公也是冲出牢笼、寻求新生活的一只春燕，胡适的«终身大事»让女主人公坐上情人的汽车飞驰而去便算是奏了斗争的胜利凯歌，但鲁迅，严正地提出了“娜拉走后怎样”的问题。在«伤逝»里，他让子君出走成功了，但鲁迅却沒有向她吹起凯旋的喇叭，反而让封建社会的黑暗紧紧地缠住她，让现实日常生活的沙砾无情地扑打她那娇嫩

的脸，让社会的一切庸俗蚕食她那稚弱的灵魂，最后终于把她的理想碾成了碎末。这时，鲁迅似乎冷静地对人们说:“看，她是不中用的，她的目标太狭小了!”《孤独者》中的魏连殳，做为一个知识分子，可以认为是一个具有较高耐压力的人物，他孤傲不逊，阴沉倔强，假若鲁迅少在他身上加点压力的话，他就会象是一个值得敬佩的人物。但鲁迅不“怜悯”他，而在他身上加了一重一重的高压，终于把他压垮了，扭曲了，挤扁了。这时，鲁迅似乎又沉着脸对我们说:“看，他也不中用，他一个人的力量能有多大呢!”《离婚》中的爱姑，是一个多么蛮野的女人，在封建桎梏紧紧束缚着的中国农村，她跳起来对压迫她的一切发起反叛的呼叫了。她几乎是毫无顾忌，骂她的丈夫是“小畜牲”，骂她的公爹是“老畜牲”，连乡绅地主慰老爷也不放在眼里。在那些表面把“工农”当做新偶象崇拜而实则体会不到他们沉重痛苦的小资产阶级作家，是会对爱姑写下数打赞美诗的吧!但鲁迅并不，他终于把她领到“七大人”的客厅上来了，在那里，她象遇见毒蛇的青蛙一般，无望地挣扎了几下，最后软瘫了下来。这时，鲁迅似乎又不动声色地说:“看，她也不行，她的觉悟程度太有限了!”就这样，鲁迅严峻地考验着他笔下的人物，使人感到一股冷飕飕的寒意

是鲁迅太残酷了吗?不是的!这些考验，不是鲁迅强加于他们的，是严酷的现实所必然给予他们的不可逃脱的重压。他不能不写出现实的眞实，他不想用“瞒和骗”的方法奉送给他们一盘“大团圆”的甜果。鲁迅这表面的严酷，正是他对这些人物痛苦关切的外在表现形式，是他不满足于点滴的改良而急切寻求解除社会苦难的根本力量的结果。就这样，“热烈”转化成了“严冷”，而“严冷”又表现着“热烈”。

鲁迅和安特莱夫作品的冷峻特色，还由于他们相近的表现手法所致。他们常常循着人物的感觉活动描写外界环境，这样，外部的情景、人物、声响等等，便不是按照人物主观思路的逻辑发展有秩序地出现，也不是按照外界事物的自然排列次序有条理地

被描写出来，而是被主客观相互干扰的复杂关系所制约。人物的潜意识活动会把人们难以逆料的景象突然呈现出来，外界的动态、声响也会突如其来地触动人物的眼睑，撞动他的耳膜，有时静中陡然有动，有时又无声中蓦然发声，这种种情况都会使人产生程度不同的惊悚感觉。例如安特莱夫在《七个绞决犯》中，描写一个首相听到无政府主义者要在下午一点钟暗杀他，他独自一人在夜里睡在床上，“下午一点钟，大人！”这句话时时突如其来地在他耳边响起。这在静中突然产生声感的描写，便能给人以恐怖的直感。鲁迅的《长明灯》中，在平静地叙述着孩子们相互交谈的当儿，又马上写了疯子的一声喊：“我放火！”也令人有些悚然。再如《幸福的家庭》中“劈柴”的喊声、《高老夫子》中“桑科”的木牌子，也都有相近的艺术效果。

人物的感觉活动还有一个特点，他往往不是在整体上鲜明地反映事物，而只是突出地映照其一点，其它部分则是模糊不清的。在模糊的背景上只有明耀的一点灼灼放光，有时也会给人造成慄慄危惧之感。在《七个绞决犯》中，安特莱夫写狱中的莫霞，看到昏暗的铁格子上一个模糊的大胡子脸，睁着两只很大的眼睛瞧着她，瞧了很久，又不出声地走了。在《长明灯》中，孩子们听到“我放火！”的喊声，“一齐注视西厢房，又看见一只手扳着木栅，一只手撕着木皮，其间有两只眼睛闪闪地发亮。”这都是只突出了两只亮晶晶的眼，耳、鼻、脸的形态及整个背景则是模糊不清的，所以读者读了会感到一种冷意。

在极端悲惨痛苦的当儿作者保持冷然的态度，在读者的心已被作者激动得颤抖的时候，作者仍然进行似乎纯客观的叙述或描写，也会使作品带上冷若冰霜的色调。《七个绞决犯》中的七个犯人被处死之后，安特莱夫用下列叙写结束了小说：

太阳在海上露出头来……

他们把死尸放在棺材里，抬到车上，拉走了，嘴里吐出

蓝舌头，那些死人顺着他们活着时走来的道路，又回去了。

雪地仍然软绵绵的，树林的空气仍旧纯净而清香。

在雪白的道路上躺着塞尔吉伊原先丢了的那只胶鞋……

人们照这样迎接东升的太阳。①

吕纬甫被社会消磨了斗争意志的悲剧是多么使人气闷啊！然而《在酒楼上》结尾处的景物描写却显得格外冷静：

我独自向着自己的旅馆走，寒风和雪片扑在脸上，倒觉得很爽快。见天色已是黄昏，和屋宇和街道都织在密雪的纯白而不定的罗网里。

此外象《孔乙己》、《阿Q正传》、《祝福》、《孤独者》的结尾部分，都近似于这种格调。这种表面冷然、淡然的客观描写，决不意味着作者内心的平静，恰恰相反，它是传达极强烈感情情绪的一种有效艺术手段，它起到了把读者的强烈感情情绪进一步加以密闭、压缩、蓄积的作用。任何感情的公开发抒，都意味着内心感情重压的减轻，痛苦可以因哭泣而疏散，悲哀可以因怨诉而散发，只有无泪的痛苦、难诉的悲哀才会在心中蓄积得长久、膨胀得强烈。所以，鲁迅愈是要唤起读者对悲剧主人公的强烈感情，愈是显得冷静客观。他不用抒情手段把读者懑闷的感情疏散出来，反而进一步压缩它，使其更加懑闷。用"冷"的手段助长"热"的感情的火舌，这便是安特莱夫和鲁迅作品中的艺术辩证法，鲁迅更是善于运用这种艺术辩证法的大师。

鲁迅和安特莱夫作品的冷峻，都是在对黑暗现实的严峻审判的基础上产生的，都是由某些失望情绪引起的，但是，二者的具体艺术效果却是极不相同的。安特莱夫的"失望"沿着颓废的路

① 安特莱夫：《七个绞决犯》，汝龙译，平明出版社1949年版第138页。

线做了量的积垒，又由这量的积垒发生了质的转变，致使他达到了绝望的顶点，走上了否认革命斗争的必要性的绝路。所以，他的“冷峻”具体表现为“阴冷”，散发着“腐烂了的墓场”一般的阴郁寒气；鲁迅则在另一个方向上达到了质的升华，他的“冷峻”不但没有产生颓丧感，反而蕴含着一股强韧之气，成为鲁迅激发人民进行更彻底、更坚决的斗争的武器。假若说在安特莱夫作品背后隐现着的是一个被黑暗现实吓破了胆、弄昏了头的小资产阶级知识分子的软弱形象的话，那么，在鲁迅作品背后却能异常清晰地看到一个坚韧不拔的革命民主主义战士的身影。这一点，我打算在比较鲁迅前期小说与阿尔志跋绥夫作品的时候再详细论述，在此便不加阐发了。

（原载《鲁迅研究》第四辑，收入本书时作者做了一些改动）

印度文学在中国

季 羡 林

中国同印度这两个伟大的国家，国境毗连；我们作了几千年的好邻居、好朋友。在这漫长的时间内，我们几乎在文化的各个领域内都进行了交流的工作。文学也是其中的一部分。

文学这一部分，正象其他的部分一样，交流的头绪是非常复杂的，问题是很多的。我在这里只想谈一下印度文学在中国所起的一些影响。

要想追本溯源，印度文学传入中国应该追到远古的时代去。那时候的所谓文学只是口头文学，还没有写成书籍。内容主要是寓言和神话。印度寓言和神话传入中国的痕迹在中国古代大诗人屈原的著作里可以找到。《天问》里说：

厥利惟何，而顾菟在腹？

虽然在最近几十年内有的学者把“顾菟”解释成“蟾蜍”（见闻一多《天问释天》，《清华学报》第九卷，第四期，1936年1月），但是从汉代以来，传统的说法总是把“顾菟”说成是兎子。月亮里面有一只兎子的说法在中国可以说是由来久矣了。

但是这种说法幷不是国产，它是来自印度。从公元前一千多年的《梨俱吠陀》起，印度人就相信，月亮里面有兎子。梵文的词汇就可以透露其中的消息。许多意思是月亮的梵文字都有śaśa（兎子）这个字作为组成部分，譬如śaśadhara和śaśabhṛt，意思是“带

着兔子的”；śaśalakṣaṇa，śaśalakṣmaṇa和śaśalakṣman，意思都是“有兔子的影像的”。

此外，印度神话寓言里面还有许多把兔子同月亮联系起来的故事，譬如巴利文《佛本生经》（Jātaka）第三一六个故事。在中译佛经里面，也有不少这样的故事，譬如吴康僧会译《六度集经》二一，《兔王本生》；吴支谦译《菩萨本缘经》六、《兔品》；竺法护译《生经》三一，《兔王经》；宋绍德慧询等译《菩萨本生鬘论》六，《兔王舍身供养梵志缘起》，等等。唐朝的和尚玄奘还在印度婆罗痆斯国（今贝拿勒斯）看到一个三兽窣堵波，是纪念兔王焚身供养天帝释的。

除了这一个月兔故事以外，在先秦的书籍里还可以找到其他的一些可能是从印度传来的寓言和神话，《战国策·楚策》里记载的一个狐假虎威的故事就是其中的一个例子。

到了三国时代，中印交通的道路开辟了，来往频繁了，同时佛教已经传入中国；这些都给印度人民创造的一些美丽动人又富有教育意义的故事传入中国提供了有利的条件。于是印度各种类型的故事就大量传入中国。

我只举一个例子。《三国志·魏书》卷二十《邓哀王冲传》：

> 邓哀王冲字仓舒，少聪察岐嶷，生五六岁，智意所及，有若成人之智。时孙权曾致巨象，太祖欲知其斤重，访之群下，咸莫能出其理。冲曰：“置象大船之上，而刻其水痕所至，称物以载之，则校可知矣。”太祖大悦，即施行焉。

我们在小学教科书念到的曹冲称象的故事，来源就在这里。虽然这个故事已经写入正史，而且同一个具体的人联系起来，但是它仍然不是国货，它的故乡是印度。北魏吉迦夜共昙曜译《杂宝藏经》卷一，《弃老国缘》里面就有这样一个称象的故事。它也许在后汉时代就已经从口头上流传到中国来了。我现在把《杂宝藏经》原

文抄在下面，以资比较：

天神又复问言："此大白象，有几斤两？"群臣共议，无能知者。亦募国内，复不能知。大臣问父。父言："置象船上，著大池中，画水齐船，深浅几许。即以此船，量石著中，水没齐画，则知斤两。"即以此智以答。（见《大正大藏经》卷四，第449页b）

到了六朝时代，印度神话和寓言对中国文学影响的程度更加深了，范围更加广了。在这时候，中国文学史上出现了一类新的东西，这就是鬼神志怪的书籍。只要对印度文学稍稍涉猎过的人都能够看出来，在这些鬼神志怪的书籍里面，除了自秦汉以来中国固有的神仙之说以外，还有不少的印度成分。这情况，中国伟大文学家鲁迅在他的《中国小说史略》里早就指出过。

从内容方面来看，这些鬼神志怪的故事里面有一些对中国来说是陌生的东西，最突出的是阴司地狱和因果报应。我们当然不能说，在佛教输入以前，中国就没有阴间的概念。但是这些概念是比较渺茫模糊的、支离破碎的。把阴间想像得那样具体，那样生动，那样组织严密，是印度人的创造。连中国的阎王爷都是印度来的"舶来品"。

六朝时代有许多小说，全部书都谈的是鬼神的事情，譬如荀氏《灵鬼志》、祖台之《志怪》、《神怪录》、刘之遴《神录》、《幽明录》、谢氏《鬼神列传》、殖氏《志怪记》、曹毗《志怪》、《祥异记》、《宣验记》、《冥祥记》等等。这些书，只要一看书名字，就可以知道内容。其中的《宣验记》和《冥祥记》主要是谈因果报应。里面宣传信佛得善报，不信得恶报。有一些故事已经中国化了，有的正在化的过程中，有的才开始，印度气息还十分浓厚。谁也不会相信，它们与印度无关。

我在这里举一个例子，说明印度故事中国化的过程。《宣验记》

里记载了一个故事：

> 有鹦鹉飞集他山。山中禽兽，辄相爱重。鹦鹉自念："虽乐，不可久也。"便去。后数月，山中大火，鹦鹉遥见，便入水沾羽，飞而洒之。天神曰："汝虽有志意，何足云也！"对曰："虽知不能救，然尝侨居是山，禽兽行善，皆为兄弟，不忍见耳。"天神嘉感，即为灭火。①

从这个故事本身我们看不出它是什么来源。说它完全是一个中国故事，也未始不可。但是北魏吉迦夜共昙曜译《杂宝藏经》十三，《佛以智水灭三火缘》和吴康僧会译《旧杂譬喻经》二三，都有这样一个故事。为了比较起见，我把《旧杂譬喻经》的那一个故事也抄在下面：

> 昔有鹦鹉，飞集他山中。山中百鸟畜兽，转相重爱，不相残害。鹦鹉自念："虽乐，不可久也，当归耳。"便去。却后数月，大山失火，四面皆然。鹦鹉遥见，便入水，以翅取水，飞上空中。以毛衣润入洒之，欲灭大火。如是往来往来。天神曰："咄鹦鹉！汝何以痴！千里之火，宁为汝两翅水灭乎？"鹦鹉曰："我由知而不灭也。我曾客是山中，山中百鸟畜兽，皆仁善，悉为兄弟，我不忍见之耳。"天神感其至意，则雨灭火也。

把两个故事拿来一比较，我们立刻就会发现，《宣验记》其实是抄袭了《旧杂譬喻经》，只是把一些字句润饰得更加简练而已。印度故事中国化可能有很多方式，但是大体上说起来，不外两大类：一是口头流传；一是文字抄袭。前者可以拿月兎故事做一个例子，而后者的代表就是这一个鹦鹉灭火的故事。

① 鲁迅：《古小说钩沉》，《宣验记》。

这个故事还有一个变体，也见于《宣验记》：

野火焚山。林中有一雉，入水渍羽，飞故灭火。往来疲乏，不以为苦。

只是把鹦鹉换成了野鸡。这个以野鸡为主的故事，也来自印度。《大智度论》卷十六就有这个故事。唐玄奘《大唐西域记》卷六，拘尸那揭罗国说："精舍侧不远，有窣堵波，是如来修菩萨行时，为群雉王救火之处。"这里讲的也是雉王，而非鹦鹉。

我觉得这情况可以代表印度故事转化为中国故事的过程。这个过程大概是这样子的：印度人民首先创造，然后宗教家，其中包括佛教和尚，就来借用，借到佛经里面去，随着佛经的传入而传入中国，中国的文人学士感到有趣，就来加以剽窃，写到自己的书中，有的也用来宣扬佛教的因果报应，劝人信佛；个别的故事甚至流行于中国民间。

鹦鹉灭火的故事就是按照这个过程传入中国的。我在这里顺便说一下，它的传播过程还不就到《宣验记》为止。清周亮工《栎园书影》第二卷中又出现了这个故事：

昔有鹦鹉飞集陀山。乃山中大火，鹦鹉遥见，入水濡羽，飞而洒之。天神言："尔虽有志意，何足云也？"对曰："尝侨居是山，不忍见耳！"天神嘉感，即为灭火。

《鲁迅全集》五《伪自由书·王道诗话》（实为瞿秋白所作）也引用了这个故事。

印度文学对中国文学的深而广的影响，六朝以后仍然继续发展下去。到了唐代，可以说是又达到一个新的阶段。唐代文学产生了两种崭新的东西：一是传奇；二是变文。而这两种东西都是与印度影响分不开的。

我们先从文体上来看一下这个影响。六朝那些鬼神志怪的故事，一般说都是很短的，每篇只谈一个故事，从头到尾，平铺直叙。但是到了唐初，却出现了像王度的《古镜记》这样的小说。里面有一个主要的故事作为骨干，上面穿插了许多小的故事。这种体裁对中国可以说是陌生的，而在印度则是司空见惯的事。印度古代著名的史诗《摩訶婆罗多》的结构就属于这个类型。作为骨干的主要故事是难敌王(Duryodhana)和坚阵王(yuddhiṣṭhira)的斗争，里面穿插了很多的独立的小的故事。巴利文《佛本生经》(Jātaka)是以佛的前生为骨架，把几百个流行民间的故事汇集起来，成了这一部大书。流行遍全世界的《五卷书》(Pañcatantra)也是以一个老师教皇太子的故事为骨干，每一卷又以一个故事为骨干，叠床架屋，把许多民间故事搜集在一起，凑成了一部书。中译佛典里的吳康僧会译《六度集经》、吳支谦译《菩萨本缘经》、西晋竺法护译《生经》、刘宋绍德慧询译《菩萨本生鬘论》、北魏慧觉等译《贤愚经》等等都同巴利文的《佛本生经》是一个类型。这种例子在印度文学里是不胜枚举的。我们很难说，唐代传奇文的这种新的结构不是受了印度的影响。

体裁方面另一个特点突出地表现在所谓变文上。变文的结构多半是韵文和散文间错成文。有的地方叙事用散文，说话用韵文；有的地方悲叹用韵文；有的地方描写用韵文；有的地方韵文复述散文的內容。总而言之，就是韵文和散文互相间错。这种体裁也不是中国固有的，而是来自印度。

古代印度的许多著作都是用这种体裁写成的。譬如用混合梵文写成的《大事》(Mahāvastu)和《方广大庄严经》(Lalitavistara)都是这样。在这些佛典里面，韵文与散文的关系大别之可以分为两个类型：一是韵文与散文相续成文；二是韵文的內容再用散文重复一遍。上面提到的《五卷书》也是用散文和韵文相间写成的。

中国接受这一种新的体裁，除了通过佛典翻译这一条路以外，可能还通过另一条路，这就是中央亚细亚的古代语言。我现

在举一个例子来说明这个情况。《木师与画师的故事》在中译大藏经里有好几个异本：比丘道略集《杂譬喻经》八；《经律异相》第四十四卷；义凈译《根本说一切有部毗奈耶药事》卷十六等等。这些异本都是用散文写成的，里面沒有韵文。吐火罗文里面也有这样一个故事，却是散文和韵文交错。在中印文化的交流中，吐火罗文是桥梁之一。在这种体裁输入中国方面，吐火罗文也可能起了媒介作用。

上面谈的是文体方面的一些影响。在內容方面，影响还更要复杂，更要普遍，更要深刻。虽然唐代的传奇文从主要方面来说继承的和发扬的仍然是六朝以来的中国固有的传统，但是印度的影响却到处可见。上面谈到的阴司地狱和因果报应仍然继续存在，此外还添了许多新的从印度来的东西，其中最突出的也许就是龙王和龙女的故事。

龙这个东西，中国古代也有的。有名的典故“叶公好龙”可以为证。但是龙究竟是一个什么东西呢？谁也沒有看到过，谁也说不清。据闻一多的意见，龙只是一种存在于图腾中而不存在于生物界中的神秘虚构的生物。它似乎是蛇，又似乎不是。但是自从佛教传入以后，中译佛经里面的“龙”字实际上是梵文 Nāga的翻译。Nāga的意思是“蛇”。因此，我们也就可以说，佛教传入以后，“龙”的涵义变了。佛经里，以及唐代传奇文里的“龙王”就是梵文Nāgarāja，Nāgarāj或Nāgarājan的翻译。这东西不是本国产的，而是由印度输入的。

龙王和龙女的故事在唐代颇为流行，譬如柳宗元的《谪龙说》，沈亚之的《湘中怨》，以及《震泽龙女传》等等都是。其中最著名的最为人所称道的是李朝威的《柳毅传》。不管这些故事多么像是中国的故事，多么充满了中国的人情味，从这种故事的本质来说，它们总还是印度货色。

谈到变文，印度影响就表现得更明显。里面当然也有不少的是讲中国的故事，譬如《伍子胥变文》、《孟姜女变文》、《捉季布

变文》、《李陵变文》、《王昭君变文》、《董永变文》等等都是。但是更多的却讲的是印度佛教故事，譬如《太子成道经》、《太子成道变文》、《八相变文》、《破魔变文》、《降魔变文》等等都是。此外还有许多讲经文，例如《金刚般若波罗密经讲经文》、《妙法莲华经讲经文》等等，也属于这一类。在变文里面，有一些对以后文学和民间传说产生了很大的影响，譬如《大目乾连冥间救母变文》。在极长的时间内，目连救母的故事流行于中国民间，目连甚至有了中国名字，小说戏剧也取材于这个故事，可见其影响之大了。

印度文学影响唐代文学的内容当然还不限于上面说到的这一些，其他类型的故事也受到了印度的影响。属于梦幻的故事的李公佐的《南柯太守传》和沈既济的《枕中记》，属于离魂一类的陈玄祜的《离魂记》、张荐的《灵怪录》和李亢的《独异志》，属于幽婚一类的戴君孚的《广异记》里的许多故事，里面都或多或少能够找到一些印度色彩。

是不是有整个的故事从印度搬过来的呢？有的，而且数目还不算很少。例子前人已经举出来过，我在这里再举一个新的例子。《太平广记》二八七，引《潇湘记》襄阳老叟内容大概是这样的：一个人从一个老头那里得了一把神斧，"造飞物即飞，造行物即行"。后来给一个富人造一独柱亭，晚上爬墙去勾引富人的女儿。富人发觉了，要打发他走。他用神斧造了一双木鹤，同富人的女儿乘上，飞走。一个内容很相类的故事见于《五卷书》第一卷第八个故事。我看，这就是中国故事的来源。

就连柳宗元那一篇著名的文章《黔之驴》，我看，恐怕也与印度文学有一些瓜葛。我先把《黔之驴》抄在下面：

黔无驴。有好事者，船载以入。至则无可用，放之山下。虎见之，庞然大物也，以为神，蔽林间窥之。稍出近之，慭慭然莫相知。他日，驴一鸣，虎大骇，远遁。以为且噬己也，甚恐。然往来视之，觉无异能者。益习其声，又近出前后，

终不敢搏。稍近益狎，荡倚冲冒。驴不胜怒，蹄之。虎因喜，计之曰："技止此耳。"因跳踉大㘎，断其喉，尽其肉，乃去。

据我的看法，这个故事与流行世界的那一个驴蒙虎皮或狮皮一个类型的故事是有联系的，而这一个类型的故事来源就是印度。我现在把《五卷书》第四卷第七个故事译抄在下面：

在某一座城市里，有一个洗衣匠，名字叫做叔陀钵吒。他有一条驴，因为缺少食物，瘦弱得不成样子。当洗衣匠在树林子里游荡的时候，他看到了一只死老虎。他想到："哎呀！这太好了！我要把老虎皮蒙在驴身上，夜里的时候，把它放到大麦田里去。看地的人会把它当做一只老虎，而不敢把它赶走。"他这样做了，驴就尽兴地吃起大麦来。到了早晨，洗衣匠再把它牵到家里去。就这样，随了时间的前进，它也就胖起来了，费很大的劲，才能把它牵到圈里去。

有一天，驴听到远处母驴的叫声。一听这声音，它自己就叫起来了。那一些看地的人才知道，它原来是一条伪装起来的驴；就用棍子、石头、弓箭，把它打死了。

这两个故事非常相似。第一，里面的主角都是驴；第二，在《黔之驴》里，老虎亲自出台，在《五卷书》里，老虎虽然沒有活着出台，它的皮却蒙到驴身上去了；第三，在两本书里，驴都是因为鸣叫而泄露了眞像；第四，这两个故事都有教训意义，在《五卷书》里不必说了，而《黔之驴》本身就是"三戒"之一。

这一故事几乎流行于全世界，形成了一个广大的类型。这里不详细说了。

宋代以后，中印两国的文化交流，特别是宗教方面的往来逐渐减少，代之而起的是贸易方面的往来。在这样的情况下，从表面上看起来，印度文学似乎是已经停止对中国文学发生影响。但

是，倘若仔细观察研究，情况并不是这样子。这影响不但仍然存在，而且是更深入，更细致了。

元代的戏曲可以说是中国文学史上一枝奇丽的花朵。很多杂剧取材于唐代的传奇，像马致远的《黄粱梦》取材于《枕中记》，郑德辉的《倩女离魂》取材于《离魂记》，尚仲贤的《柳毅传书》取材于《柳毅传》，这都是最著名的例子。因此我们也可以说，印度文学间接影响了元代的戏剧。

有没有直接的影响呢？少数的学者倾向于肯定的答复。他们想证明，某一"型"的中国戏剧是受了印度的影响，譬如"赵贞女型"。也还有人想证明，某一个杂剧受了印度的影响，譬如《陈巡检梅岭失妻记》。但是，我们必须承认，这些证明都是缺乏根据的。

明代是中国长篇小说开始发扬光大的时期。最著名的长篇小说之一《西游记》里面就有大量的印度成分。要想研究孙悟空的家谱，是比较困难的。不可否认，他身上有中国固有的神话传统；但是也同样不可否认，他身上也有一些印度的东西。他同《罗摩衍那》里的那一位猴王哈奴曼（Hanumān）太相似了，不可能想像，他们之间没有渊源的关系。至于孙悟空跟杨二郎斗法，跟其他的妖怪斗法，这一些东西是中国古代没有的；但是在佛经里面却大量存在。如果我们说，这些东西是从印度借来的，大概没有人会否认的。

同以前一样，在明代也有印度故事整个地搬到中国来的。我只举一个例子。明刘元卿《应谐录》里面记载了一篇短的寓言，说一家人有一只猫，起个名字叫"虎猫"。有人建议说，虎不如龙，不如叫"龙猫"。又有人建议叫"云猫"，叫"风猫"，叫"墙猫"，最终叫成"鼠猫"。这样一个故事在世界各处都可以找到；但是大家都公认，它的故乡是印度。在梵文故事集《说海》（kathāsaritsagara）里有这样一个故事；在《五卷书》里有这样一个故事。它从印度出发，几乎走遍了全世界。东方的中国和日本也留下了它的足迹。

自从西方的殖民主义侵入东方以后，中印两个国家都逐渐沦

为殖民地或半殖民地。我们的经济发展受到了阻碍，我们的文化发展受到了破坏。在殖民主义的枷锁下，我们自顾不暇，几千年来的文化交流的古老传统几乎陷于停顿了。

一直到二十世纪初年，当我们两国的民族复兴的运动逐渐高涨的时候，我们这两个老朋友才又有了机会恢复以前的友谊。两国人民彼此关心对方的民族解放运动就是这一个新友谊的基础。

和尚诗人苏曼殊在一九〇九年四月曾写信给他的朋友，说他译了印度女诗人佗露哆(Taru Dutt)的诗篇。在同一年，他又写信告诉他的朋友，说他准备同一位印度的梵文学者共同翻译印度古代最伟大的诗人迦梨陀娑的长篇抒情诗《云使》。是否已经译成，不得而知。

一九二四年，印度近代爱国主义的大诗人太戈尔到中国来访问。这在当时是轰动一时的事情。绝大多数的报纸和杂志都有专文介绍太戈尔的生平、思想和作品。《小说月报》特别出了《太戈尔号》（第十四卷，第九号、第十号）和临时增刊（第十五卷，第四号，《欢迎太戈尔先生！》Welcome to Mr. Rabindranath Tagore!）。在这些专号和临时增刊里，中国的作家们详尽地介绍了太戈尔，给他写了传，分析了他的思想，选择了他的作品。在他来华前后，中国可以说是有一股太戈尔热。他的许多作品都译成了中国文，譬如《园丁集》、《飞鸟集》、《新月集》等诗集，《邮政局》、《牺牲》、《齐德拉》、《春之循环》等戏剧一时都有了中译本。

既然有了这样多的译本，影响当然也就不会很小。但是他的影响究竟有多大呢？我还是借用已故诗人徐志摩的话来说明这情况吧。他说：

在新诗界中，除了几位最有名神形毕肖的太戈尔的私淑弟子以外，十首作品里至少有八九首是受它直接或间接的影响的。这是很可惊的状况，一个外国的诗人，能有这样普及的引力。（见《小说月报》，第十四卷，第九号）

熟悉当时文坛情况的人就会承认，徐志摩的话一点也没有夸大。当时最流行是那一种半含哲理半抒情的小诗。这些小诗的蓝本就是太戈尔的«园丁集»、«飞鸟集»和«新月集»。

一直到死，太戈尔都是中国人民忠实的朋友。第二次世界大战以前，正当中国人民处境最困难的时候，他却对中印两国人民的未来唱出了他的热烈而真挚的希望：

> 正像早晨的鸟儿，在天还没有完全破晓的时候，就唱出了和宣告了太阳的升起。我的心在歌唱，宣告一个伟大的未来的到临——这个伟大的未来已经很迫近我们了。我们一定要准备好来迎接这个新的世纪。

诗人的希望今天可以说是已经实现了。

中国近代的伟大作家新文化运动的主将鲁迅很重视印度文学。他对汉译佛典中文学气味比较浓的那一部分进行过精细的研究。在他所著的«中国小说史略»里，他一再指出印度文学对于中国文学的影响。他指出«汉武帝内传»窃取了佛教的东西；他指出，吴均«续齐谐记»里的阳羡鹅笼的故事说的是一个中国书生，但是在晋人荀氏的«灵鬼志»里也记载了这个故事，这里不是一个中国书生，而是一个来自外国的道人。他用这一个例子来说明印度故事中国化的过程。他还把僧伽斯那撰、萧齐天竺三藏求那毗地译的«百喻经»«痴华鬘»加以断句，付印。所谓“百喻”，实际上就是一百篇短的寓言和故事，名称虽是佛经，却是印度人民的创作，由佛教僧徒加以汇集利用。他之所以喜欢它者，原因也正在此。在«‹痴华鬘›题记»里他写道：

> 尝闻天竺寓言之富，如大林深泉。他国艺文，往往蒙其影响。即翻为华言之佛经中，亦随在可见。

可见他对印度寓言估价之一斑。

此外，熟习汉译佛典的人都会发现，鲁迅在运用词汇时有时候很受佛典的影响。这种例子很多，不能一一列举。我在这里只举一个。«<华盖集>题记»里有这样几句话：

> 我知道伟大的人物能洞见三世，观照一切，历大苦难，尝大欢喜，发大慈悲。

里面很多词儿不是明明白白地从佛典里面借来的吗？

另外一个民主斗士同时也是白话诗人和古典文学研究者的闻一多也很重视印度文学。在他的文章里，他曾着重指出了印度文学对中国文学的影响。他还曾译过印度爱国女诗人奈都夫人(Sarojini Naidu)的诗。

小说家和梵文学者许地山对印度文学有特殊的爱好。他的许多小说取材于印度神话和寓言，有浓重的印度气息。他根据英文翻译过一些印度神话，像«太阳底下降»（The Descent of the Sun）和«二十夜间»（A Digit of the moon）等等。他也曾研究过印度文学对于中国文学，特别是对中国戏剧的影响。他的结论我们虽然不能全部同意，但是其中有一些意见是站得住的，这一点大家都会承认。此外，他还写过一部书，叫做«印度文学»。篇幅虽然不算多，但是比较全面地讲印度文学的书在中国这恐怕还是第一部。它从吠陀文学讲起，一直讲到近代文学，印度文学史上主要的作品和作家，主要的流派都讲到了。对想从事于印度文学研究的人来说，是一部有用的书。

小说家沈从文有时候也取材于印度的寓言文学。他利用这些材料主要是通过汉译的佛经。«五卷书»第一卷第十六个故事的内容是：两个天鹅和一个乌龟做朋友。天旱的时候，两个天鹅让乌龟咬住一个木棒，它俩各叼一头，准备把乌龟运到有水的地方去。后来乌龟不遵约言，张嘴说话，从天空里掉下来，摔死。这

个故事当然也是印度人民的创作，通过佛经传到中国来。沈从文把它涂上了地方的色彩，写成了一篇寓言小说。在他的一部叫做《月下小景》的短篇小说集里，除了第一篇以外，其余的都取材于汉译佛典。供他取材的书有：《长阿含经》、《杂譬喻经》、《智度论》、《法苑珠林》、《五分律》、《生经》、《大庄严论》、《太子须大拿经》等。在这部书的题记里，他说："这些带有教训意味的故事，篇幅虽极短，却常在短短篇章中，能组织极其动人的情节。"

以上举的只能算是几个例子，近代中国文学中的印度影响并不止此。然而仅从这几个例子中我们已经可以看到，从公元前几百年起，一直到近代，印度文学对于中国文学的影响一直是持续不断。它就像是一条河流，有时经过深山，有时经过密林，有时流在光天化日之下，有时又潜流于地中，有时波涛汹涌，有时又潺潺细流，就这样，流下来，流下来，一直流到现在。

然而现在情况却大大地改变了。

一九四七年，印度获得了独立；一九四九年，中国解放。多少年来套在我们两国人民脖子上的殖民主义的枷锁，终于给我们挣断了。长期阻挠着我们进行文化交流和和平往来的绊脚石去掉了。我们之间几千年长久的古老的友谊又在新的基础上获得了新的内容和新的意义。

八年多以来，我们两国的政府和人民利用各种形式来进行文化交流的工作。虽然我们做这工作已经做了几千年；但是从交流的规模上来看，从交流的范围上来看，从交流的意义上来看，这八年多的工作可以说是空前的。

在文学的交流方面，我们也做了不少的工作。两国的文学家互相访问，报告本国的文学方面活动的情况，交流文学研究的意见，把彼此访问时所见所闻以及个人的一些体会和感想写成文章，写成书。很多印度诗人以无比的热情歌颂了新中国，歌颂了中印两国人民的友谊。中国诗人也同样以无比的热情歌颂了这种万古长青的友谊。这种文章和诗歌在两国人民中广泛地传播开

来，大大地增强了两国人民的友谊和互相了解。

但是最足以表现文学方面交流工作的加强的还是翻译。八年多以来，印度方面翻译了大量的新中国的文学作品，受到了广大的印度人民的欢迎。中国方面也翻译大量的印度文学作品，同样受到广大的中国人民的欢迎。

中国方面翻译印度文学作品的范围是很广的。印度古代著名的史诗《摩訶婆罗多》(Mahābhārata)，我们有了选译本，是直接从梵文里翻译过来的。印度最伟大的诗人迦梨陀娑(Kālidāsa)的杰作《沙恭达罗》(śākuntalā)在解放前已经有八九个中译本，但是都不是从梵文直接译的。解放后又出了一个从梵文译出来的本子，而且还搬上了中国舞台。把《沙恭达罗》搬上中国舞台这一件事情是值得重视的。这是一个空前的尝试，而且事实又证明，这是一个成功的尝试。它引起了印度方面的重视，受到了中国人民的欢迎，是很自然的。迦梨陀娑的另一部杰作抒情诗《云使》(Meghaduta)也翻成了汉文。此外，梵文古典名著译成汉文的还有首陀罗迦的《小泥车》，戒日王的《龙喜记》，都是从梵文译过来的。

在近代和现代的作家中，太戈尔仍然受到重视。他的作品有的有了新译本，有的出了改订本，譬如《吉檀迦利》、《新月集》、《我的童年》、《沉船》等等。印度近代现实主义作家普列姆·昌德(Prem Chand)过去几乎沒有介绍过，现在我们也出了他的短篇小说集，很多篇是直接从印地文里译过来的。其他近代印度作家的作品译成汉文的还有：萨拉特·钱达·查特吉的《嫁不出去的女儿》、克里山·钱达尔的《钱达尔短篇小说集》、阿巴斯的《阿巴斯短篇小说集》、查托巴迪雅亚的《我歌唱人类》、巴达查理亚的《饥饿》、巴伦·巴苏的《新兵》、马尼克·班纳济的《帕德玛河上的船夫》、巴尔文·迦尔琪的《第一个微波》、穆·拉·安纳德的《苦力》和《印度童话集》，以及其他作家的一些作品。

从上面这一个幷不完全的叙述里，我们已经可以看到，在解

放后短短的八年多以内，我们在翻译印度文学作品方面，的确是做了不少的工作。

但是我们必须指出，这还只是一个开始。现在中国人民对于印度文学的兴趣一天一天地加强。访问过印度的人们对印度文学艺术歌舞音乐都赞口不绝；在中国有机会接触到印度文学艺术歌舞音乐的人们同样是赞口不绝。周恩来总理曾号召我们向其他国家学习，学习他们的文学艺术和科学技术，学习他们的优秀的文化传统来充实我们的社会主义文化。这更提高了我们学习的热情。在我们学习的对象中，印度占一个显著的地位，而印度的文学艺术在我们可能向印度学习的东西中又占一个显著的地位。

在这样的情况下，我们相信，将来还会有更多的优秀的印度文学作品译成中文。据我所知道的，现在已经有人在那里从事《摩訶婆罗多》和《罗摩衍那》（Rāmāyaṇa）的研究和翻译，已经有人在那里专门研究和翻译太戈尔的作品，已经有人在那里研究和翻译名闻世界的寓言集《五卷书》（Pañcatantra）。

我们中印两国人民在文学方面相互学习已经两千多年了。如果拿一棵古老的树干来比拟这古老的传统的话，我们就可以说，这棵树干上曾经开过无数的灿烂的花朵；但是这棵树并沒有老，在中国解放后，它又返老还童了，它将来开出的花朵还会更多，还会更灿烂。瞻望前途，我们充满了无限的信心。

一九五八年一月十日

（原载《文学遗产》一九八〇年第一期）

«万叶集»对«诗经»的借鉴

王 晓 平

我国最早的诗歌总集«诗经»，编成于约二千五百年前的春秋时代，收集了周初到春秋中叶约五百年间的合乐歌词，其产生地域相当于今天陕西、山西、河南、河北、山东、湖北数省的广大地区。作者既有人民群众，也有贵族士大夫。这部作品，对我国后代文学产生了多方面的影响。

在«诗经»产生以后约一千年的唐代，在与我国一衣带水的日本，伴随着两国长期的文化交流，诞生了一部宏伟的和歌总集——«万叶集»。

«万叶集»共收和歌约四千五百首，最古老的作品产生于仁德天皇在世时代，最晚的和歌产生于淳仁帝时。这期间约四百四十年。其作者上至天皇，下至广大普通民众。作者包括以大和（今奈良县、日本古国）诸地方为中心，直到陆奥、东国、北陆、九州各地的和歌作者和来这些地方旅行的人。«万叶集»的诞生标志着日本文学发展跨进了一个崭新的阶段。它是日本文学发展的第一个里程碑。

«万叶集»和«诗经»在思想、艺术和艺术价值方面，都有一些共同点。«万叶集»编撰本身和其中一些作品，还曾受到«诗经»的影响。同时，这两部古典文学作品，又都表现出各自文学的民族特色。对它们进行对比研究，可以帮助我们窥见古代中日两国文学交流之一斑。在这篇短文中，仅就«万叶集»对«诗经»的借鉴问题，谈一点不成熟的看法。

一

《万叶集》和《诗经》具有一些共同的特点。首先是它们的丰富性。两部歌集所收诗歌，作者十分广泛，诗歌多方面地描写了现实生活，表现了不同阶级和阶层的人们的切实感受。《诗经》的作者，既有天子诸侯的贴身近臣、史官、武将、也有猎手、农夫、弃妇、乞丐。那些出于下层的反剥削、反压迫的诗歌，反映了当时社会中本质的现象；那些来自民间的情歌，歌颂了劳动人民纯洁、真挚、纯朴的爱情；那些产生于统治阶级内部的怨刺之作，揭示了社会动乱及统治阶级内部的矛盾；那些下层官吏抒发内心忧愤不平的诗歌，勾勒出一幅社会上苦乐不均、劳逸悬殊的画图。这些诗篇从不同的侧面，为我们展示出广阔的人生画卷。同样，《万叶集》的作者，从身分和阶级来看，上至天皇，下至东国地方的农民、军人、流浪女子。这样广搜博采，使《万叶集》的和歌具有丰富多采的内容。和《万叶集》相比，《敕撰集》选歌就显得狭隘和死板得多。从《万叶集》中，我们可以看到"班田制"下农民饥寒交迫的惨状，也可以读到被征调而远离家乡的防人对恋人的思念。我们为富士山下迷人的风光所陶醉，也为东国女子缠绵的情意所感动。皇族的作品使我们看到当时激烈派阀斗争的影子，宫廷诗人们的作品字里行间吐露着苦闷和哀痛。可以说，一部《万叶集》是当时社会的一个缩影。在艺术上，这两部歌集都具有多种风格的美。《诗经》中，特别是《小雅》和《国风》中那些优秀篇章，如《板》、《荡》的怨深恨切，《大东》、《鸿雁》的不平之鸣，《采薇》、《黄鸟》的声情凄婉，《硕鼠》、《伐檀》的炽烈反抗，以及《野有死麋》、《静女》的脉脉深情，都会使我们受到巨大的感染。《万叶集》中，除收了大量的短歌外，还收集了施头歌、佛足石歌等。歌集有着《人代集》以下的诗集中看不到的千姿百态。柿本人麻品的作品使人感受到壮阔宏大的美，如名山大川在人目前，东

歌、防人歌使人看到素朴敦厚的美，如山野清风轻拂人面，这些都是后代和歌史上缺乏的独特的东西。《万叶集》反映社会生活面的广阔、选材的丰富、语言的多样、情趣的复杂，使后世一些歌人和评论家如正岗子规和左千夫等倍加赞赏和推崇。①

其次，在于它们的现实主义精神。除了那些谀媚权贵的作品外，《诗经》中的优秀篇章，都恰如刘勰所说："风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上，以为情而造文也。"② 这些诗篇，不是达官贵人，骚人墨客的无病呻吟，而是人们把诗歌创作和政治紧密联系起来，针砭社会，讽谕假恶丑、赞颂眞善美的"言志"之作。这种现实主义精神，影响着历代进步诗人，促进了大量具有讽刺意义的作品产生。和这十分相近的是：眞实性，也就是子规赞为"眞诚"的一点，也是《万叶集》的显著特色。不少歌人的创作毫无虚情假意，反映社会不加粉饰，吐露眞情实感而不扭怩作态，读者能从歌中听到歌人的心声和脉博的跳动，从而受到强烈的感染。除去奈良中期以后的宴饮、相闻、季节歌以外，《万叶集》中大部分和歌充满了现实主义精神，在表现方法上，也采用"写实"的手法，往往是选取现实生活中的素材，眞实地抒情写意，而不是着眼于再现梦幻、陈述空想、臆构虚境。

对于民歌的重视，为这两部作品在文学史上增添了灿烂的光采。《诗经》中的《国风》及《小雅》中和风诗相近的作品，或痛斥剝削者、寄生虫，或咏歌狩猎、耕作和采集，或赞美始终不渝的爱情。同是恋歌，有大胆率直的表白，也有微妙细腻的心理活动；有活泼纯眞的对话，也有弃妇、赘婿的悔怨。这些民歌，玲珑剔透，闪耀着迷人的艺术之光。它们风格各异，而具有共同的特色：健康、直率、纯朴。《万叶集》中，卷十四的东歌、卷二十的防人歌，卷十三的歌谣，都是产生于山乡水滨的民谣。这些民谣，直

---

① 木宫泰彦《日本文学辞典》。

② 刘勰《文心雕龙·情采》。

接描写了生活在底层的人民的喜怒哀乐，带着浓郁的生活气息。他们直接使用方言和乡音，抒写他们健康的生活情趣。从这些歌谣中，我们可以直接感受到日本劳动人民淳朴、真挚、善良的情怀。它们和«诗经»中的优秀篇章一样，是“饥者歌其食，劳者歌其事”之作，其健康、纯真的情感，是那些高踞于庙堂之上的贵族文学，侍从文学无法相比的。在«万叶集»以后的日本古典歌集中，很难找到这样多优秀的民谣了。

第三，这两部歌集都产生于各自民族文学发展的幼年期，今天都具有极重要的研究价值。«诗经»为我们研究我国古代社会的历史、经济、音韵、文字、甚至地理、生物等提供了丰富的材料。同样，«万叶集»除了艺术价值之外，还有着重要的学术价值。它和«日本书纪»、«古事记»一起，理所当然地被作为了解古代历史、风俗习惯、思想等的重要材料。特别是在探索中古代日本语言学及日本文学史的研究方面，它可以称得上最集中的资料了。即探寻日本长歌的衰亡、短歌的诞生、日本民族文学意识的发生、古代文学的性质等等，都必须回顾«万叶集»① 。

看来，中国的«诗经»和日本的«万叶集»在某些方面确是“何其相似如兄弟”。这当然不纯属历史的巧合。仅从文学的角度讲，从日本内部看，和歌到万叶时代已有很大发展，有可能编撰这样一部规模宏大的和歌集；从外部的影响来看，唐朝是我国诗歌空前繁荣的时代。日本为了吸收汉文化，进行了巨大的努力。汉文学的影响推动，和促进了日本民族文学的发展，读完«万叶集»，我们可以想见，当时的人们是怀着怎样浓厚的兴趣和强烈的求知渴望，学习着中国古代和当时的文艺作品。他们写的诗，象唐诗一样深入浅出、明白如话；他们作的文，骈四骊六辞采华艳，颇具齐梁遗风，也正反映了初唐时的文风。当时的人们从唐文学中吸收了多方面的有益的东西，也从中国古典文学作品，其中包括

① 转引自安田章生«日本诗歌的正统»。

《诗经》中吸取了多方面有益的东西：眞实地反映社会现实的“写实”精神，比兴的表现手法，对民歌的喜爱，大量汉语俗语的运用。这种借鉴和学习，成为《万叶集》能够编撰完成的重要条件之一。

二

我们今天阅读《万叶集》，仍然可以找到许多足以说明它对《诗经》有所借鉴的论据。这首先表现在语汇上。正岗子规认为，大量地运用汉语俗语是《万叶集》的特点之一。在《万叶集》中，就有一些语汇，直接来源于《诗经》。如卷七的“羁旅作歌”：

夏日忙刈麻，烟波浩莽海上郡，在那大海滨，绿竹如箦百鸟鸣，喊妹妹不应。

这里的“绿竹如箦”，出自《卫风·淇奥》：“瞻彼淇奥，绿竹如箦”。又如十一卷的“寄物陈思”：

隔窗望，皎皎明月光。山风劲吹夜，思君意深长。

这里，描写明月照耀，用的是日语“临照”一词，脱胎于汉语“照临”一词，这恰恰出自《诗经》中《邶国·日月》：“日居月诸，照临下土。”

再如：卷十二的《悲别歌》，原文是：

京师边　君者去之乎　孰解乎　言经绪兮　结乎懈毛

意译如下：

阿哥你不在，你去京城人在外，谁来解衣带？让我来解懒得解，沒精又打采。

这首短歌描写心爱的人远去之后心烦意乱的情景，和«卫风·伯兮»宛如姊妹篇。“自伯之东，首如飞蓬；岂无膏沐，谁适为容。”心上的人出门了，连打扮的心思都没有了，生活也好象变得索然无味了。一种深深的怀念之情在凝炼的诗句中吐露出来。在这里，作者把“吾经绪兮”写成“言经绪兮”，让“言”来代替“吾”，可能是受了郑笺的影响。郑玄把«诗经»中不少本来用作语首助词、语中助词的“言”字，都解作“我”。

«周南·葛覃»："言告师氏，言告言归。"

郑笺："言，我也，重言我者，尊重师教也"。

«周南·芣苢»："采采芣苢，薄言采之"。

郑笺："薄言，我薄。"

«卫风·氓»："言既遂矣，至于暴矣。"

郑笺："言，我也。遂，犹久也"。

象这样直接从«诗经»中吸取的语汇，如“鸡鸣”、“展转”等等，还可以举出一些。

从表现手法上看，重视比喻，是«万叶集»受«诗经»影响的又一个重要方面。«诗经»里大量运用比兴的手法，获得显著的艺术效果，对后代文学产生了不小的影响。在我国，汉代已较普遍地注意到赋比兴是诗歌的艺术手法。齐梁时期刘勰在«文心雕龙»中对比兴作了专篇论述，并以«诗经»为例，对比兴的作用、要求作了比较全面的论述。赋比兴作为我国古代诗歌创作的一个优良传统，引起日本歌人的注意。«万叶集»中，有一种被称为“譬喻歌”的相闻歌，是完全借用他物以言志的一种体裁。作者并不直抒胸臆，而是把借用来的他物作为主体。在被称为“寄物陈思”的相闻歌中，也使用着比喻的手法。在这些和歌中，有的比喻和«诗经»中使用的比兴，具有相同或相近的含意。

“关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑”。«关雎»是

《诗经》的首篇。诗中以河洲之中雎鸠成双成对和谐地鸣叫起兴，赞美有情人幸福的结合。在这里，雎鸠这种常在江边水中捕鱼的水鸟是爱情美好的象征。在《万叶集》中，雎鸠或写成水沙儿、或写成三佐吳、三沙吳、美沙，它被作为美丽的形象出现在爱情的画图中。如卷十一的《寄物陈思》：

雎鸠在海滨，大海茫茫波涛涌，拍岸浪纷纷，不知你亦往何方，我的心上人。

又如卷十二的《寄物陈思》：

飞落雎鸠鸟，深深海底长海藻，海藻名“莫名”，阿哥芳名决不讲，毋父虽知晓。

卷十二的《悲别歌》：

雎鸠在洲畔，洲畔有条离岸船，浆起船去远。心上人儿可在船，日后难相见。

这首歌作为送别诗，还使我们想起《邶风·二子乘舟》：

二子乘舟，他们俩坐着一条船，
汎汎其景；水上的船影摇颠颠；
愿言思子，对他们心头多挂牵，
中心养养。为他们揪心心不安。

二子乘舟，他们俩坐着一条船，
汎汎其逝；山船儿飘飘欲行远；
愿言思子，对他们心头多挂牵，
不瑕有害。他们该不会遭祸患。

《邶风·二子乘舟》和《悲别歌》在表现手法上是相同的，都是抓住水边送别、行舟远去的一瞬间心中的感受，抒写离情别绪和对重新相会的祝愿的。

在《诗经》中，棠棣以它那色彩艳丽、芳香朴鼻的繁花，给人留下美好的印象。《召南·何彼襛矣》，诗人是这样深情地盛赞它襛丽的花姿：

何彼襛矣，它多么艳丽惹人爱，
唐棣之华；那正是唐棣花儿开；
曷不肃雝，那车铃响得多和美，
王姬之车。正是那王姬车儿来。

毛传："兴也，襛犹戎，戎也。唐棣，移也。"郑笺："何乎彼戎，戎者乃移之华，兴者喻王姬颜色之美盛。"作者由唐棣的美艳联想到王姬的美貌，为诗涂上一层欢快的色彩。又如《小雅·棠棣》：

棠棣之华，棠棣花儿朵朵明丽，
鄂不韡韡；花萼也就光彩照人。
凡今之人，当今世上所有人们，
莫如兄弟。有谁能比兄弟更亲。

诗人从棠棣芳香明丽的花朵起笔，写到兄弟之间美好的情谊，棠棣使人产生美的联想。在《万叶集》中，棠棣也同样使我们感到赏心悦目，总是和美好的事物联系在一起。如卷十二：

棠棣艳，如阿妹，身着红装，梦中曾会面。

不仅如此，它还被用来作为鲜艳的粉红颜色的代称，被作为某些词的枕词（和歌中冠在某词上用以修饰或调整语调并无任何

意义的词）。

类似的例子不胜枚举。如遍地蔓延、连绵不断的葛藤，被用来比喻缠绵不绝的情意，或被用来比喻游子远离故土和亲人四方飘泊的遭遇；往下弯曲的樛木覆盖着葛藤，被用来比喻福禄代代相继，等等。这些比喻，恰恰是在《诗经》中首先出现，并在后代被人多次引用的。

在《诗经》中，那些怨刺之作曾使许多后世的有进步倾向的作家产生强烈的共鸣。这些诗篇是作者满怀忧国忧民之情奋笔直书的，对最高统治者的荒淫无耻，糊涂昏庸，反复无常，听信谗言，任用小人提出的控诉，对劳动人民的苦痛表示了同情。这些诗篇使人惊醒，让人们把视野从统治阶级的上层转向劳动群众。在《万叶集》中，我们从山上忆良的作品中，可以感受到这种强烈的忧愤。山上忆良曾被任命为遣唐少禄（遣唐随员）来过中国。他学识渊博，从他后期的诗作中，可以看到儒家思想的巨大影响。他写的《贫穷问答歌》，直接继承了《诗经》的现实主义精神①。

《贫穷问答歌》是一首由两个贫苦农民的对话组成的长歌，写“班田制”下穷困潦倒的农民，在寒冷的风雪之夜，御寒无术，冻馁难熬，手持笞杖的里长还来追逼骚扰。作者描写一家妻儿老小在破败的矮屋里挨冻受饿的情景：“灶里无火灶烟断，锅里有蛛网丝缠。”这和《豳风·七月》里“无衣无褐，何以卒岁”的控诉，情感是相通的。《豳风·东山》曾用“伊威在室，蟏蛸在户，町畽鹿场，熠耀宵行”描写征人离家之后故园的荒芜。作者抓住屋内的潮虫，门上的蜘蛛，院内的鹿迹，飘动的燐火，写尽了庭院的冷落和荒凉。而在《贫穷问答歌》中，作者用寒夜中灶无烟火、锅有蛛网，人忘炊爨，写出了久已绝粮的惨状。两诗的作者都是用典型化的细节来表达了凄楚，哀怨的愁苦之情。《贫穷问答歌》激愤地质问：

① 《万叶集》第5卷。

虽云天地广，
何以于我却狭褊？
虽云日月明，
何以照我无火焰？

读到这里，我们自然会想起“谓天盖高，不敢不局；谓地盖厚，不敢不蹐”（«小雅、正月»)的有力揭露。这种从现实生活痛苦遭遇中体察到的对天地、日月信仰的动摇，是可贵的，都是作者对不平的现实强烈不满的反映。

在«贫穷问答歌»的结尾，作者愤怒地喊出：“难飞高，身非鸟”。这和«邶风·柏舟»中的“静言思之，不能奋飞”同样蕴藏着反抗的火焰：他们都想离开这丑恶的现实，飞往自己心目中的理想王国，然而却找不到实现这个愿望的道路。

我们从«万叶集»中运用的汉语俗语，比兴方法和某些作品的思想和艺术技巧看，«万叶集»的编撰和其中某些和歌，对于«诗经»是有所借鉴的。这里需要说明的是，«万叶集»受汉文学的影响是多方面的，不仅是«诗经»这一部书在那里孤立地起作用。同时，万叶歌人采用的是日本人民喜闻乐见的和歌形式，描绘的是日本民族的社会生活，抒发的是自己的民族情感。他们的借鉴是大胆的、多方面的，同时又基本上是“中为日用”的，和当时某些为卖弄学识，自命风雅而纯粹模仿写出的汉文，汉诗不同。近江朝以后，贵族们从国家的一切制度乃至服饰，都尽量从唐朝移植。柿本人麻吕以后，在贵族社会中汉诗成了官方文学①。这种文学的“全盘唐化”，终被证明是没有生命力的东西。虽然它在传播知识方面起了不小的作用，但和深深扎根于民族土壤的和歌相比，它不过是纸扎的鲜花，终究缺乏新鲜动人的魅力。然而，«万叶集»却因其眞实地反映日本古代社会风貌而作为具有无限生命力的古

① 西乡信纲等著«日本文学史»。

典作品，散发着诱人的清香，一直流传至今。

回顾唐代日中两国的文学交流，对照研究《诗经》和《万叶集》，对我们很有启发。我们为自己的祖先编撰的一部伟大的《诗经》自豪，在世界文学宝库中，它的确堪称一颗光彩夺目的明珠，值得我们珍视。同时，我们对日本民族吸收外国文化所作的惊人努力，深感钦佩。《万叶集》的一些作者喜爱本民族的文学传统，而又勇于对外国的先进文化实行“拿来主义”，繁荣了民族文学的百花园。他们的经验对于我们今天创造社会主义新文艺的伟大事业来说，不也是很有意义的吗？

（原载《外国文学研究》一九八一年第四期）

日本古代小说的产生与中国文学的关联

严绍璗

以“物语”和“草子”为代表的日本古代小说，它的产生是经历了神话传说的准备时期和汉文小说的过渡时期。一般的研究家都不甚重视这些时期的作品在日本古代小说史上的地位与意义。但是，当要探寻日本古代小说与中国文学的关系的时候，就不能不注意到这些作品了。事实上，由于中日两国悠久的文化联系，当日本古代小说还处在萌芽状态的时候，中国文学在日本的传播，就成为它们萌发的催化剂。从比较文学的研究中可以看出，在日本古代小说的发展中，留印着中国文学影响的深刻痕迹。探明两国文学之间的这种关联，对于阐明东亚文学的某些共同特征，从而进一步研究人类形象思惟的某些规律，无疑将是很有意义的。

文学发展的历史证明，任何民族眞正有价值的文学，都是既扎根于本民族的土壤之中，同时又吸收了外来民族优秀的成份，并使之民族化所获得的结果。本文试图在实证的基础上，从比较文学影响研究的角度，初步探讨日本古代小说的产生和中国文学的关联，以此就教于国内外学人。

一

就文学样式而言，小说无疑是属于散文类的。我这里说的

"散文",指的是与"韵文"相对而言的文体,并不是近代文学中的"散文"。从日本现存的古文献来看,目前在中国《宋书》中所保存的宋顺帝升明二年(公元478年)倭国国王武致宋王朝的"国书",① 是当今世界上最早的一份日本历史文献,它是用散文写成的。此外,已经找不到公元五世纪前后其他的日本文献了。

日本散文的发展,与中国的散文发展具有一个共同的特色,那便是文学形式的散文是由作为历史记录的散文体逐步演变来的。作为这种演变的起始,最具典型意义的作品,则是公元712年太安万侣编撰的《古事记》②。它比最早的汉诗集《怀风藻》(公元751年)与最早的和歌集《万叶集》(约公元759年)差不多要早出现四十年。从日本文学史来说,这是第一部由文人创作的、包孕着日本古小说萌芽的散文集子。

学者们研究《古事记》的已不在少数。但是,很少有人把它看成是日本古代小说的源头。其实,无论是在中国、日本、阿拉伯或欧洲,古代小说的产生都经历了一个由神话传说、英雄传记和民间故事等汇成的准备时期。在这一个时期出现的——先是流传于口头的、其后由文人记录下来的书面文学,其中就孕育着后来发展为古小说的胚胎。《古事记》的创作,正可以作为日本古小说在其形成过程中这一准备时期的代表。

《古事记》三卷,以朴实美丽的神话和传说,描述了日本民族和国家的起源及其形成。十八世纪的本居宣长曾经说:"此《记》未曾稍加插言,所记均为古之传闻。其意、其事、其言亦相称,皆为上代之实"。③ 就像中国在很长的时间里,曾经把鲧禹治水、尧舜禅让一类的传说当成"上代之实"一样,本居宣长的这种观念,

① 《宋书》卷九十七《倭国传》。

② 日本目前所藏《古事记》最古版本为1372年手抄"真福寺本"。此书藏爱知县真福寺宝生院。本文所引用的文字,均据人民文学出版社1979年版,由邹有恒、吕元明两位先生译出。

③ 本居宣长《古事记论》卷一。

正是反映了在江户时代，日本的一些学者曾经把«古事记»作为“信史”来看待的。明治之后的近代学者，虽然不再把«古事记»作为“信史”了，但是，诚如吉川幸次郎先生说的，“«记»、«纪»的‘神代卷’当然难于把它们看成是叙事诗，但是，在那里更多的还是作为历史意识而存在的”①，这大概代表了近代日本学者的看法。但是，就«古事记»的价值而言，与其称它为一部历史著作，我以为还不如称它为一部文学创作更为确切。

«古事记»是用历史体裁撰写的，所记的内容，起自神代，下迄推古天皇。其中自开天辟地至鹈鹕草葺不合尊为上卷、自神武天皇至应神天皇为中卷、自仁德天皇至推古天皇为下卷。从形式上看，极似“编年纪”。但是，事实上所有这些都是日本史前社会英雄时代的传说。不用说神代的传闻，就是«古事记»著者所虔诚地描写的那些“天皇”，科学地说来，他们都是生活在日本“天皇制”形成之前的人物。书中所叙述的“历史”，不过是为这些虚拟的，或传说中的英雄人物，提供了一个活动的舞台，并非是史实。著者虽然是凭借如同中国的«左传»那种类型的历史体裁安排其内容，但是，在其具体的描述上，却采用了较多的文学技法，对传说进行加工整理时，通过虚构（即“空想”）给予了必要的附会夸张。«古事记»在写作上的一个重要特点，便是全书的布局是以人物为中心的。尽管这些人物只是神，或虚拟和传说中的天皇，作品始终是以这些人物活动为线索，展开着一个一个美丽多姿、神奇古怪，却又首尾相贯的故事。虽然大部分人物形象还是模糊不清，但著者对其赞佩的主要人物，如上卷中的伊邪那美命、速须佐之男命等，作了相当的刻画，已经初步具有了人物性格特征。从文学角度看，其上卷极类似中国的从«山海经»到«搜神记»一类的神话与志怪；其中、下二卷，虽然还带有原始的朴素的传说，但其一些故事的写作技巧，又与«汉武内传»、«飞燕外传»等

① 吉川幸次郎«东洋的文学»（«新潮»1951年10月）。

志人小说有相同之处。

正因为如此，我认为《古事记》不仅是日本最早的文学创作集，而且更是日本古代小说的滥觞。我们这样说，并不是认为《古事记》就是日本古代最早的小说，而是说，《古事记》在主题上所表现的积极态度和进取精神，在创作上所具有的理想化的夸张，在技法上所采用的以人物为线索展开情节的手段，都标志着日本古代小说是由此而起步的。

当《古事记》成书的时候，正是古代中日两国的文化交融推向高潮的时期。在此之前的千余年中，"汉族归化人集团"已经把中国的文化逐步地传播到了日本。从七世纪起，中日两国开始了政治文化上的直接交往。由遣隋使、遣唐使、留学生、学问僧等带回来的中国思想文化，对日本产生了深刻的影响。日本民族以自己的独特的方式与极强的融合能力，吸收了中国文化。当《古事记》在日本民族土壤中孕育降生时，无疑受到了中国文化的强烈熏陶。

每一个民族对于自己的始祖都存在着许多美丽的化生传说，这些色彩斑烂多姿而内容离奇古怪的传说，正是古人用来解释自己民族的起源的朴素的见解。《古事记》所编织的关于日本民族的化生，是有趣而生动的。

它说天国的伊邪那岐命与伊邪那美命二神，"降到岛上，树起'天之御柱'，建立起了'八寻殿'"。它们虽然是天国的第六、第七代神，却是一对兄妹。在荒芜人烟的岛上，兄妹结为夫妇，生了孩子，创造了日本的国土①。这一个传说，极类似中国的女娲的故事。中国传说中以女娲为伏羲的妹妹。《淮南子·高诱注》云，"女娲，阴帝（女性上帝），佐伏羲治者。"汉代武梁祠石室画像中有画，第一段画二人，右为伏羲，下身鳞尾环绕，向左；左为女娲面，同伏羲尾，亦环绕与右相交。中间有一小儿，手曳

① 《古事记》卷上"二神结婚"章。

二人之袖①。所以，唐朝李冗在《独异志》中说："昔宇宙初辟之时，只有女娲兄妹二人，在昆仑山下，而天下未有人民，议以为夫妻。"②

也许有人会认为，兄妹结婚的故事，只是表示原始时代杂婚制的痕迹，在民族化生传说中具有普遍性。其实并不然。关于人类起源的传说，在各民族中有很不相同的色彩。古代埃及的化生传说讲的是拉神的故事。拉神从莲花中升起，大地得到光明。一天，拉神哭泣，眼泪中产生出人类。古代巴比伦文学中的《埃努马·埃利练》讲马尔都克神战胜恶魔梯阿马特，把它的躯体撕成两半，一半为天，一半为地，用粘土和血造出了人类……。然而，中国和日本的化生传说，却都是兄妹联姻的血缘家庭。这不能不说，它们之间必定有着相互的影响。如果再看一下《古事记》的下述一个故事，那么，日本民族的化生传说与中国神话的关系，就将是无可怀疑的了。

女神伊邪那美命在生儿子迦具土神时被烤炙而死，男神伊邪那岐命大怒，用十拳剑将其儿子砍死。"被杀的迦具土神的头化成神，名字叫正鹿山津见神(即山的险峻处。津见，管理的意思，下同)；他的胸部化成神，名字叫淤縢山津见神（即山腹地）；他的腹部化成神，名字叫奥山津见神（即山的深处）；他的阴部化成神，名字叫暗山津见神（即山谷地带）；他的左手化成神，名字叫志艺山津见神（即树木繁茂）；他的右手化成神，名字叫羽山津见神(即山麓一带)；他的左脚化成神，名字叫原山津见神（即平坦地带）；他的右脚化成神，名字叫戶山津见神（即山的外围)。"③

这个神话是用以解释日本国土山川地貌的形成的，却令人想起中国关于盘古氏的传说。梁朝任昉《述异记》叙述说："昔盘古

① 参见容庚先生《梁武祠画像考释》。

② 见《说郛》(宛委山堂本)"弓一百十八。"

③ 《古事记》卷上"火神被杀"章。

氏之死也，头为西岳，目为日月，脂为江海，毛发为草木。秦汉间俗说，盘古氏头为东岳，腹为中岳，左臂为南岳，足为西岳。先儒说，盘古氏泣为江河，气为风，声为雷，目瞳为电……”。[1]根据这一记载，中国关于盘古氏死而化生的传说有三，而其中“秦汉间俗说”则是解释中国五山名岳的形成的，这与迦具土神的化生，从内容到形式，都有相通之处。这种联系不能不说与秦汉间“汉族归化人”迁徙日本有十分重要的关系。

实物信仰是继图腾崇拜之后民族心理状态的一种反映，它本身可能还包含着图腾的某些残留痕迹。汉民族认为“桃”是被恶除鬼的祥物。后汉应劭在«风俗通义»中说：“谨按«黄帝书»云：上古之时，有神荼与郁垒昆弟二人，性能执鬼。度朔山上有桃树，二人于树下简阅百鬼，无道理妄为人祸害，神荼与郁垒缚以苇索，执以食虎”。[2]据这个故事看来，“以桃去鬼”这种对“桃”的信仰，上古时代就流传于汉民族中。所以«左传»说“乃使巫以桃茢先祓殡”，又说“桃弧棘失，以除其灾”。[3]«汉武内传»中说，西王母曾把五个经三千年才结出的桃子，送给汉武帝，以示祝福与长生。直至宋代王安石的诗，还说“新桃换旧符”。

中国汉民族的这种实物信仰，在«古事记»中留下了生动的痕迹。该书“黄泉国”章叙述伊邪那岐命去黄泉探妻，见其妻满身蛆虫蠕动，气结喉塞，全身为雷电笼罩，惧而出逃。伊邪那美命命令八雷神率一千五百黄泉兵追击。伊邪那岐命逃至黄泉国比界比良坂，无路可走。他突然见有桃树，“便从坂下的桃树上摘下三个桃子，等黄泉军追到时，向他们打去，黄泉军便逃回去了。”

三个桃实可以击退一千五百名追兵，这当然是把桃子视为去鬼除邪的祥物了。这一故事恰与前述应劭«风俗通义»引«黄帝书»中说的神荼与郁垒二人在度朔山桃树旁打百鬼的记载相吻合。当

---

① 见«汉魏丛书·子籍»。

② 应劭«风俗通义·祀典第八·桃梗»。

③ 分别见«左传»“襄公廿九年”与“昭公四年”。

然，《古事记》能够采用汉民族的实物信仰，把它融化在自己民族的传说中，创作出生动的故事，这与东亚民族的共同心理状态与生活习惯是相关联的。中国古代文学尽管也曾对西方文学，例如法国戏剧产生过影响，但是，要把汉民族的习俗信仰融解于他们的文学中，那将是十分困难的。

无需再举更多的实例，我们已经可以作出这样的结论：《古事记》作为孕育着日本古小说胚胎的著作，著者在把生长于日本民族土壤中的种种传说故事敷衍成篇，进行创作时，确曾吸收了中国文学中的不少素养，用以丰富自己，这当然不仅仅是关于化生传说和桃实信仰，而是贯串于许多篇章的构思之中的，例如“速须佐之男命斩蛇”一节，其布局则与《搜神记》中的“李寄斩蛇”有着一定的联系，而全书用典与行文，则受汉魏文学的影响甚深。毫无疑问，以《古事记》为代表，日本古代小说从它的胚胎时代起，就显示了对中国文学极强的吸收能力与融合能力。它们并没有对大陆文化采取抵制的态度，而是表现了积极进取的精神。正是因为能够不断地把中国文学中的素养“推化”到自己的故事传说中，并使之日本化，所以，日本古代小说发展中的这一准备时期比中国古小说发展中的同样时期，在时间上要短得多。

二

奈良朝（公元710—794年）中期出现的《浦岛子传》①，据小中村清矩与青木正儿两位先生的考订，认为这是比《万叶集》还要早的作品②。然而，在日本古代小说的研究中，《浦岛子传》并未

① 《浦岛子传》单篇已不传，从《丹后风土记》中辑出之佚文，载《日本群书类从·文笔部》。

② 小中村清矩在《国文论纂·小说之部》、青木正儿在《日本文学》中都指出，《浦岛子传》早于《丹后风土记》、《风土记》又早于《万叶集》。

引起应该与它的地位相称的重视。事实上，这是日本古代最早可以称得上是“小说”的文学创作，在日本古小说史上自有其不可忽视的意义。

《浦岛子传》叙述了一个名叫浦岛子（意为岛边人）的渔夫，乘船钓龟。灵龟化为少女，“眉如初月出娥媚山，靥似落星流天汉”。她自称是“蓬山女金阙主”，来世上“为结夫妇之仪”。于是，龟女带着浦岛子到了“蓬莱仙宫”，“共入玉房”，龟女配以“驻老之方”，施以“延龄之术”，让浦岛子“朝服金丹石髓，暮饮玉酒琼浆”。浦岛子在荣华富贵中“魂浮故乡”，终于决心“还旧里寻访本境”。龟女挽留不成，馈以玉匣，送归故乡澄江之浦。世上已“七世”，仙中才几年。于是，浦岛子打开玉匣，乘紫云他去，遂不知所终。这个故事，其后在《万叶集》中也曾被引用。

《浦岛子传》这篇作品中只有龟女和渔夫两个人物，通过故事情节，大致可以看出他们各自的性格特征。龟女钟情于渔夫，而渔夫先与龟女欢乐，其后又表现得“其志弥高”，要摆脱龟女，返回故里，终于他去。如果说龟女是一个寻求爱情的女性，那么，渔夫就是一个享受了这种感情的薄倖者。

提出这个问题，就涉及到这篇作品的实际内容是什么了。这是一个带着浪漫色彩，看起来又像是荒诞不经的故事。日本五味智英教授说：“在（日本）古代的说话之中，最具文学意味，而又对后世文学以强烈影响的，当是神婚说话类。”所谓“神婚说话”，就是人与神结婚的故事。他认为《浦岛子传》是“神婚说话”的主要内容之一。其所以重要，是“因为它确认了人对于自然物和神施以人类行为的可能性”。也就是说，五味智英教授认为，这一故事表示了人控制自然的能力①。这里，五味教授强调了浦岛子故事在日本古代文学中的重要意义，这是十分重要的见解。但

① 《日本文化史大系》（平凡社刊、1962年版）第2卷第194页。

是，他却把这一产生于日本当时社会的题材，解释为类似人定胜天的传说，则就不敢苟同了。任何小说都有它的现实基础，小说的人物都有现实的原型——那怕是被歪曲了的原型。《浦岛子传》的题材所表现的眞正內容，并不是人与自然的关系，它不过是采用一种“变异”的手法，借用“精灵”的面貌，实际上描述了游女与狎客的故事。这一类题材，在以后的日本古小说中是不乏其作品的。

日本在七世纪经过大化革新，封建经济有了较盛的发展。天皇制国家仿照中国的国都长安，以大和平野为中心，建设起繁华的首都。贫困的女性被迫卖淫此时已经存在。娼妓并不是商业资本发达后的特有的社会现象，事实上，古代东方国家的娼妓是随着家父长制的确立而同时产生的。《浦岛子传》以隐晦曲折的手法，迷离恍惚的境界，反映了这样一种社会存在。龟女和渔夫的性格特征，就是从普遍的游狎生活中概括出来的。不知为什么，很多研究家都没有谈到这个主题。其实，把冶游之所比喻为“仙境”，在日本古代小说中是常见的。即使像《源氏物语》这样一部写实主义巨著，主人公光源公子在给他的情妇明石的信中也说：“怅望长空迷远近，渔人指点访仙源。”此“仙源”即是明石之家。事实上，作于朱雀天皇承平二年（公元932年）的《续浦岛子传记》对此已经作了很好的解明。《续浦岛子传记》本身在日本小说史上并无多大意义，它不过是《浦岛子传》的扩写。但是，续作者却十分能够体会原著的旨意的，经《续记》扩写之后，我们完全可以看出这是一篇游女狎客的故事，极类似《游仙窟》一类的中国唐人的艳情小说了。

有人会问，既然《浦岛子传》写的是当时日本社会的一种现实，为什么不采用写实的方法而要托之于灵龟化异，构筑仙境呢？我们当然无法替著者直接回答。但是，正是在这篇作品的“意境”构思上，可以看出《浦岛子传》受到中国古小说，特别是唐人小说的强烈影响。

我们如果把《浦岛子传》与唐人张文成的《游仙窟》作一比较，那么，就不难发现两个作品在构思上的雷同之处。《游仙窟》是唐代初期的文人小说，它在八世纪初传入日本，当时文人以千金争购。《万叶集》卷四《大伴家持赠坂上大嬢歌》十五首中，有多首的内容采撷自这部小说，连嵯峨天皇的书卷中也有《游仙窟》①。《游仙窟》的基本情节是在青壁万寻之下，碧潭千仞之上有一处神仙居处，一个男子在此与仙女相逢，极尽欢乐。它把唐代社会士大夫的狎妓描写成迷离朴朔的仙界幻影。当这个男子在离此之后，仙窟也就“声沉影灭”，不知所在。

《浦岛子传》在篇章上尽管比《游仙窟》要短，但显然在意境的构思上与情节的发展顺序上，是仿照了唐人的这部艳情小说的。著者同样构筑了一个销魂钩魄的神仙世界，只是换了一个名称，叫做“蓬莱仙宫”。龟女和渔夫在这仙宫中“暂侍仙洞之霞筵，常尝灵药之露液，久游蓬壶之兰台，娄甘羽客之玉杯。”然而渔夫总有厌倦思归之时，一旦送之出境，亦不知仙境所在。《浦岛子传》在题材、构思和情节上是以《游仙窟》这一类唐代艳情小说为“粉本”（即范本），我想是不会有什么疑问的了。它们之间的这种关联，就成为日本古代“翻案”小说的先例。

所谓“翻案”小说，是日本古代小说中的一个类型。它以中国文学作品为原型，取其主题、情节、人物和故事，换上日本的名称，重新编织成篇。此种“翻案”小说，在镰仓时代已相当发达，一直沿袭到江戶中期。《浦岛子传》的著者在“翻案”中，甚至采用了中国式的龟女和蓬莱仙宫作为他的借托之词，这就更进一步证明了这篇作品与中国文学的关系极深。

中国典籍最早出现“蓬莱山”，当见之于《史记·封禅书》。在司马迁笔下那是一个神仙聚居，渺不可知的地方。而产生于魏晋时代的《列子》则对蓬莱山作了具体的描述，并把它与“龟”联

① 见《游仙窟》日本庆安五年刻本载“文保三年英房序。”

系起来了。该书«汤问篇»说："渤海之东不知几亿万里，其中有五山焉。"蓬莱为其一，"其上台观皆金玉，禽兽皆纯缟，珠玕之树皆丛生，华实皆有滋味，食之皆不老不死，所居之人皆仙圣之种。"但是，此山虽圣，却无根基，"常随潮波上下往还。"因此，神仙们报请上帝，派禺疆"使巨鳌十五，举首而载之。"这儿的"巨鳌"，«玄中记»即解为"巨龟"。中国的蓬莱山上有仙境，山下有灵龟，灵龟化而为少女，在日本澄江之浦结识了一位渔夫。这表现了著者多么丰富的吸收能力与融合能力。当渔夫厌倦了与少女的欢乐生活后，回到故乡却正是过了"七世"。所谓"寻不值七世之孙，求只茂万岁之松，"这又是采撷了梁朝吴均«续齐谐记»中的故事。原来的故事说后汉明帝时，刘晨、阮肇二人入山采药，误入仙境，待归返乡里，已无识者，验之已"七代之孙"矣。

«浦岛子传»是一篇用汉文写成的作品，在日本民族创造"假名"之前，汉文是日本政界与知识界必须的文化修养，用汉文进行创作，这是为以后假名小说（物语）的产生所必然要经历的一个过渡阶段。没有这个时期，就日本文学史来说是不现实的。这个过渡时期，正如«浦岛子传»所表明的那样，是日本古代小说以中国同类作品为"粉本"，进行模仿，并在模仿中进行创作的时期。

三

日本古代小说中最辉煌的巨著是«源氏物语»。该书著者紫式部在«绘合»一卷中说："物语的开山祖则是«竹取翁»。"所谓"竹取翁"，即是十世纪初出现的«竹取物语»。由于这一物语（故事）是由一位伐竹老翁引出来的，所以习惯上也称为«竹取翁物语»"；又由于故事的主角是一位漂亮的女子赫映姬，所以文学史上又称为«赫映姬物语»。这是日本文学史上第一部"物语"作品。由它所

确立的这种新的文学体裁，成为其后几个世纪中日本小说的最基本的形态。这部小说是第一次用日本民族自己创造的民族文字——“假名”来写作的，它克服了长期存在于文字与语言不协调的矛盾，而使言文一致。所以，《竹取物语》的出现，在语言形式上也标志着日本古代小说的最后形成。

《竹取物语》一般认为属于“羽衣说话”类。它叙述一位伐竹老翁在竹心里拾到一个美丽的小女孩，便把她盛在竹篮里抚养。三个月后，这个小女孩便长成了姿容美丽的女郎。老人给她起名叫“细竹赫映姬”。许多男人都来向她求婚，其中尤以石作皇子、车持皇子、阿部御主人、大伴御行和石上麻吕五人最为热烈。赫映姬故意给他们出难题，以拒绝他们的求婚。于是，要他们去寻找天竺如来佛的石钵、蓬莱的玉枝、龙首的五色玉等种种难以办到的宝物。小说写了五个小故事，叙述他们有的想用冒险的手段，有的想用欺骗的办法把宝物弄到手，结果都失败了。这时，皇帝企图霸占她，在八月十五日的晚上，赫映姬留下了不死之药，突然升天而去。原来，她是月宫的仙子。皇帝把这不死之药在骏河国的山顶上烧成了烟，这就是富士山。

从这个故事梗概中可以看出，《竹取物语》虽然表现了新的题材，但是，它在创作方法上与二百年前的《浦岛子传》有着相通的关系。它们是同属于“变异”一类的作品，很受中国“神仙谭”的影响。

这样说，丝毫也不贬低《竹取物语》的意义。这部小说是以平安朝贵族社会深刻的矛盾为背景的。它以天界仙女赫映姬的光洁无瑕与现实社会中凡夫俗子的平庸丑恶相对比，描写了日本社会在手工业发达的条件下，上层社会的庸劣和贵族社会的恋爱。从而奠定了日本都市贵族文学的基础。但是，如果把《竹取物语》与二百年之后的《源氏物语》作一比较的话，那么，它们虽然同为都市贵族文学、作品的主题有相同之处（当然有深浅之分），但是在创作方法上却有着很大的不同。《源氏物语》是一部写实主义作

品，«竹取物语»则是一部传奇式作品，浪漫色彩浓厚。我们说它与«浦岛子传»有着相通的关系，就是以创作方法而言的。从«竹取物语»与«源氏物语»在题材内容上的联系，以及与«浦岛子传»在创作方法上的相通中，大致就可以看出日本古代小说产生的脉络了。

这部小说在创作构思上的一个最根本的特点，便是采用“变异”的手法——让月宫仙子变成伐竹翁竹心中的小人，再让小人变成美女，最后又让她升天而去。全部故事都是在这种种“变异”中串插进行的。这与«浦岛子传»中让灵龟化而为少女，从而与渔夫“共入玉房”，是同一种构思手法。只不过«竹取物语»比«浦岛子传»“变异”得更为复杂，形象更为浪漫而已。

文学创作中的“变异”构思，是我国唐人小说经常采用的手法。这种创作方法是从六朝“志怪”延续下来的。但是，它与六朝“志怪”已经很不相同了。因为这些小说都是以人物为主展开情节的。唐代小说作家“变异构思”的基本特点是，把神仙世界与世俗社会合而为一，然后在其中安排著者所要安排的各种现实题材。小说中的主要人物，常常是作家“变异”的对象，而这之中又几乎都是女性人物，因为只有女性才能使构思带有更神秘的色彩。她们从天上地下来到人间，在社会生活的某一个角落，演出了一场悲剧或喜剧，然后用升天入地的办法来解决她们所面临的人世间矛盾。此种小说常常带有浪漫传奇的色彩。例如，李朝威在«柳毅传»中构思了一个水下龙宫与地上人间合一的世界，把洞庭龙君的小女儿“变异”为牧羊女，在经历了种种曲折之后，终于嫁给柳毅为妻；沈亚之在«湘中怨解»中把湘中蛟宫之娣“变异”为一怨妇，编织了一段迷离的故事；李复言在«续玄怪记»中描写一田家女，合淮仙籍，乘云鹤升天……中国古代小说作家，采用托之于天、托之于仙的手法来描写人世间事，在唐人小说中已臻于成熟的地步。

«竹取物语»的著者正是采用了唐人小说中这种“变异”的构

思来完成他的创作的。必须要指出的是，《竹取物语》最原始的型态是称之为“竹取说话”的民间故事，流传于福岛县一带的“竹取说话”是说一个老人在伐竹时拣到一个蛋，从蛋中长出了一个男孩，使老夫妇大吃一惊。这个男孩就是“刈竹太郎”，他善于钓鱼。一天，他依靠念佛与神仙的帮助，击退了大蛇，钓了许多鱼来供养双亲。从这一原始型的“说话”，到具备完整的情节故事，人物性格明朗的“物语”，是经历了文人重大的改造的。这种改造不是情节的重新编排，而是一种艺术的创造，中国文学的一些创作手法在这一过程中起了“催化”作用。著者采用了“变异”的构思，以姮娥奔月的中国故事来组织它的新的内容。

我国汉代的时候，在“后羿射日”神话的基础上，敷衍出了羿妻姮娥奔月的故事。《淮南子·览冥篇》说，“羿请不死之药于西王母，姮娥窃之奔月宫”。在后汉著名天文学家张衡的《灵宪篇》中也有相同的记载。《竹取物语》中的女主角赫映姬在八月十五日升天，并且留下不死之药，其人物情节都是由此而敷衍出来的。

从这些史料的实证中，无疑可以看出《竹取物语》作为日本古代小说最后形成的标志，它在全篇的构思上是以中国文学提供的经验作为媒介，把贵族社会的种种素材转化为新的文学内容的。正因为如此，如果把用日本民族自己创造的文字创作的这部小说，说成是由“对大陆式法制文化的反省而产生”，那是不符合日本小说史的实际状况的。

我们初步探讨了在日本古代小说产生的准备时期、过渡时期和形成时期三个阶段上，它们与中国文学的种种关联，指出了这种实际存在的联系对日本古代小说产生的影响。一个民族的文化发展中存在着另一个民族文化的因素，这并不排斥民族文化发展的个性，更不是民族文化的耻辱。事实上，世界上每一种具有较长历史的民族文化中，一般都融合有外来文化的因素。中国古代文学曾经是具有国际意义的，但是，沒有任何一个国家有像日本

文学那样，和中国有着如此密切的关联的。这当然是由于地理的、历史的、民族的种种原因所决定的。这种关联最终导致了东亚文学的一些共同特性，这在本文的论述中已见其端倪。当然，我们说的关联并不只是单向的，中国文学也曾受到日本文学的深刻影响。无疑，准确地科学地阐明中日两国文学的交融，揭示其个性和共性，这是历史交给我们中日两国研究家的共同课题。

一九八一年八月

«一千零一夜»与中国民间故事

刘守华

«一千零一夜»①是我国人民十分熟悉和喜爱的一部阿拉伯民间故事集。近年来，一些热爱民间口头文学的青年同志时常问到我，为什么«一千零一夜»中的故事，有的同我国穷乡僻壤流传的传统民间故事那么相似？怎样理解故事流传中这种奇特现象？本文试就这个问题提出一些线索作初步探讨。

一

«一千零一夜»中和中国民间故事相类似的作品，根据前辈学者指出和我自己发现的，已有上十例。如：

«乌木马的故事»与«维吾尔族民间故事选»中的«木马»；

«阿里巴巴和四十大盗»与藏族的«阿力巴巴»②；

«渔翁的故事»与«苗族民间故事选»中的«猎人老当»；

«辛伯达第一次航海旅行»与«太平广记»中记叙“以大鱼或巨龟为洲”的«东海人»、«行海人»等③；

«辛伯达第二次航海旅行»与«太平广记»中载有“鸟衔宝出”等异域见闻的«梁四公»④；

---

① 本文据纳训译，人民文学出版社1959年出版的3卷本«一千零一夜»引述。

② 中央民族学院1959年编印«藏族民间故事»资料本第2集。

③④见«管锥编»读«太平广记»札记之201，34。

《巴索拉银匠哈桑的故事》与中国的《牛郎织女》和各种型式的羽衣仙女故事①；

《商人阿里·密斯里的故事》与唐人传奇中的《苏遏》②；

《白侯图的故事》与中国的机智人物故事③；

《嫉妒者与被嫉妒者的故事》与《白族民间故事传说集》中的《两老友》④；

《白第鲁·巴西睦太子和赵赫兰公主的故事》与唐人传奇中的《板桥三娘子》⑤；

《第二个僧人的故事》与藏族《说不完的故事·引子》⑥。

这十一例在情节结构上的彼此类似均较明显。它们之间究竟存在着怎样的联系呢？一九三三年，郑振铎先生曾译出英国民俗学家柯克士所著《民俗学浅说》一书，该书结尾对各国故事所以存在“异常的惊人的类似”这一现象给予解说道：

> 是否一个国家从别的国家借了它的故事来呢？是否一切的故事皆从一个中心发出而传播之于四方呢？它们是否从各个民族的公同祖先那里流传下来的呢？是否相契相符的观念乃各自独立的生出的呢？这些问题乃为烦扰民俗学研究者的问题。没有一个理论，独自站着而能给出正确的解释的，但

① 这类故事有《搜神记》中的《毛衣人》，出自敦煌石室的《田章》，汉族的《天牛郎配夫妻》和《春旺和九仙姑》（《中国民间故事选》第一集），苗族的《牛郎织女的故事》（《爱情传说故事选》），瑶族的《五彩带》（《瑶族民间故事选》），藏族的《诺桑王子》，傣族的《召树屯与兰吾罗娜》（《爱情传说故事选》）等。

② 出自唐谷神子撰《博异志》，中华书局1980年版。

③ 见《湖北民间故事传说集》（荆州地区专集）中的《徐苟三故事·叫你也流泪》，贵州《民间文学资料》第44集中的《甲金故事·总有一天要对着哭》。

④ 同类型的故事还有藏族的《克斯甲和劳让》（《奴隶与龙女》），乌孜别克族的《野兽们的秘密》（《乌孜别克寓言集》）等。

⑤ 出自《幻异志》、《河东记》。

⑥ 青海民族出版社1979年版。

每个理论却能各自适合于某种特殊的情形。①

这段话至今看来，仍然是说得相当中肯的。各国故事在情节上之类似，是由各种复杂因素促成的。一种理论，可以解释某一种情形，但难以解释所有的情形，须对具体材料作具体分析，从多方面探求答案。《一千零一夜》虽是一部书，它却包含了产生于不同历史时期和不同国家的故事，因而也须从几方面来说明它和中国民间的联系。

《一千零一夜》是怎样构成的？据英人汉密尔顿·阿·基布所著《阿拉伯文学简史》介绍，"关于它的早期历史至今仍然模糊不清。山鲁佐德和敦亚佐德的基本故事可以上溯到印度，这些故事似乎被认作是这类文集的标准结构。"它"是以翻译一本较为古老的波斯文本故事集开始的"，这本故事就是公元十世纪阿拉伯历史学家马斯欧迪提到过的古波斯故事集《一千个故事》。"以后新的故事逐渐替代了较老的故事"，"这些材料来源于完全不同的国家的民间故事"，其中主要有十至十一世纪在伊拉克编写的讲阿拔斯的故事及十三至十四世纪在埃及编写的故事。②总之，在《一千零一夜》中，象滚雪球一样，融汇了许多国家的民间故事，经历八至十六世纪这样漫长的岁月，才变成现在人们眼前的这部巨著。在这滚雪球的过程中，它同中国民间故事发生了怎样的联系呢？

1. 共同吸收印度故事。《一千零一夜》中，吸收了不少古印度故事③。自公元前后印度佛教传入中国，大量佛经被译成汉、满、蒙、藏文字，佛教中包含的许多古印度故事也随之传入中国，并借宗教之力流播开来。有些阿拉伯故事与中国故事模样之相似，可能是共同源于印度，脱胎于同一母体所致。

① 《民俗学浅说》292页，商务印书馆1934年版。

② 《阿拉伯文学简史》158页，人民文学出版社1980年版。

③ 《阿拉伯文学简史》101页指出，公元十世纪前后，"翻译了大量印度和波斯故事，编成《天方夜谭》的初稿。"

钱钟书先生在《管锥编》中，列举《太平广记》中有关“以大鱼或巨龟为洲”的几种记述之后，提到西晋竺法护于二八〇年前后译出之《生经》，《生经》卷三第三五则载：五百贾客以一浮游水面之大鳖为高陆之地，登临其上，破薪燃火，炊作饮食。鳖王身遭火烧，投身入水，贾客遂遭难。钱先生由此推测《太平广记》诸说均“来自释典”。辛伯达航海故事之本事，也可能从同一印度古代传说而来。据阿曼学者考证；辛伯达航海故事是根据八世纪苏哈尔城的阿拉伯航海家阿比达的航海经历编成的。《生经》著译与《梁四公》写成的时间都在阿比达之前。由此可以断定，辛伯达航海故事不仅以阿比达的事迹为基础，还融汇了更古老的海上奇闻在内。这个事例是令人感兴趣的。

《第二个僧人的故事》叙一公主与魔鬼以连续变形的方式来斗法的情节，与藏族《说不完的故事》的开头部分，叙述主人公顿珠偷学法术之后，同凶恶的魔法师变形斗法的情节极相似。据国内外学者研究断定，《说不完的故事》系由印度故事改编而成。又元魏时凉州沙门慧觉等所译之《贤愚经》卷十中，有一个《牢度差斗圣》的故事。出自敦煌石室的《降魔变文》，有一段以说唱文字演绎佛经中的这个斗法故事，更为精彩动人。阿拉伯故事与中国故事中有关变形斗法的情节，似亦共同源于印度。

《嫉妒者与被嫉妒者的故事》及中国白族的《两老友》等，均以被害者因祸得福的情节来表现善恶报应不爽的主题。它们也可能是共同吸取印度佛经中常见的这类故事演化而成。

2． 阿拉伯故事传入中国。中国和阿拉伯地区自古以来就有频繁的经济、文化交流关系，陆上“丝绸之路”可通，海上航道早经开辟，“唐时波斯商胡懋迁往来于广州、洪州、扬州、长安诸地者甚众，唐人书中时时纪及此辈。”①杨宪益先生推断《板桥三娘子》这类以魔法将人变形为畜的故事系由阿拉伯商人带入中国，

① 向达：《唐代长安与西域文明》25页，三联书店1957年版。

是令人信服的。[1] 另外，我国西北居住着一些信奉伊斯兰教，受阿拉伯文化影响较深的民族，他们的民间创作也常吸取阿拉伯故事，木马故事与阿力巴巴故事就是有力的例证。

«一千零一夜»中«乌木马的故事»，讲三个哲人拿了他们分别制作的金乌鸦、铜喇叭和乌木马向国王献技，小王子爱上乌木马，骑着它飞上天空，周游世界，与另一个国家的公主相爱，历经艰难曲折终致幸福。

我国新疆维吾尔族的«木马»，不仅基本情节一致，连王子如何操纵木马，"扭它的右耳朵，就会立即飞上天空；扭它的左耳朵，就会降落在地上"（«一千零一夜»中"耳朵"作"枢纽"）这些细节也相同，可以明显看出它们是一母所生的姐妹篇。«维吾尔族民间故事选»的编者刘发俊在该书«前言»中告诉我们："中亚西亚、阿拉伯、波斯等地区的民间故事，象«一千零一夜»和«十日谈»中的一些民间故事，同样在维吾尔族人民中流传。"«木马»就是一例。维吾尔族信奉伊斯兰教，宗教信仰、语言文字都与阿拉伯国家存在较深的渊源关系，因而促成了民间文学的交流。

然而鲁班造木鸟或木马的故事在中国源远流长，不仅唐代著名文人张鷟笔下所记之«鲁般作木鸢»，即已具备生动完整的故事情节，而且在唐以前直至战国时期，就有一系列记述。因而木马故事的老家可能还在中国，它是中国巧匠鲁班故事在唐代西传演化而成。[2]

«阿力巴巴的故事»，讲述"在一个遥远的地方，有回族三兄弟"，老三阿力巴巴外出与一伙土匪相遇，窥悉深山石洞秘密，用咒语打开石门，取走土匪所藏财物。老大前往盗取财物被土匪杀害。土匪扮作油商，又前往阿力巴巴家进行报复。老三与老二的妻子配合，给匪首唱歌跳舞，乘机将他刺死，阿力巴巴将藏有匪

---

① 见«读书»1981年第9期«译余偶拾»。

② 参见拙作«"木鸟"——一个影响深远的民间科学幻想故事»，«民间文学»1981年第5期。

徒的六只油桶扔到河里，以无比的机智勇敢消灭了这伙匪徒。将它和«一千零一夜»中的«阿里巴巴和四十大盗»相比，不但情节一致，连主人公的名字也沿用了过来。许多细节，如老三向老大借斗量金银，土匪侦察阿力巴巴的住所在门上划记号，女主角借献舞刺死匪首等，也一模一样。这篇中国故事也有一些不同于阿拉伯故事之处，如将两兄弟改成三兄弟，用老三的妻子代替了原故事中的女仆，用一夫一妻制代替了原来的一夫多妻制，将四十个强盗改成七个，结尾处将油桶扔到河里，以代替原来用滚油灌进油篓烫死匪徒的情节等。借用外来故事的情节，根据本民族的生活习俗与文学传统进行巧妙的加工改造，故事便完全中国化了。它是从藏、回杂居地区的中央民族学院藏族学员口头搜集的，从它以"回族三弟兄"为主人公的情况来看，可能原来是一篇回族故事。回族同维吾尔族一样，受阿拉伯文化的影响较深，人们从«一千零一夜»中借用故事进行改编，原是不足为奇的事。

3． 中国故事传入阿拉伯。这个问题目前似乎无人涉及，我以为是存在这一可能性的。«阿拉伯文学简史»载：

> 阿拉伯人喜欢到处漫游，这种天然的嗜好再加上去麦加朝觐的义务，促使他们向往着异国和异国人民。我们现在保存的«历史的锁链»，是第一部早期旅行家叙述印度、非洲、中国等地的故事集，于八五一年西拉夫港逐字逐句按照多方面材料编成的，并从九一〇年起进行增补，这本书在古代东方深受欢迎。

生于巴格达，生活在十世纪的著名历史学家马斯欧迪，遍游东方各国，也到过中国，撰写了一部三十卷的百科全书，在至今流传下来的题名为«黄金草原»的第二部摘要中，包含着使读者感到津津有味的"深邃的见解和无穷的奇闻轶事"，其中就有关于中国的记载。«一千零一夜»中的«神灯»，以中国为背景，以古时中国都城中一个裁缝的儿子为主角来编织故事，就生动地反映了古

代阿拉伯人民对他们所向往的神秘美好中国的印象。基于以上事实，可否认为«一千零一夜»中，也汇入了一些唐代的中国故事？仔细考察长安书生苏遏与巴格达商人阿里故事之间的联系，不能不使人产生这样的遐想。

«商人阿里·密斯里的故事»讲一埃及商人在巴格达一凶宅里过夜而得宝的故事。这类故事在我国早有流传。魏晋人所撰«列异传»中之«何文»(«古小说钩沉»)，唐人所撰«博异志»中之«苏遏»,均叙此事。至今民间对这类故事仍津津乐道,湖北枝江的«两个媳妇一个公婆»[①]，即以此为中心情节。特别是苏遏故事与阿里故事有着惊人的相似之处：苏遏是流落长安的穷书生，阿里是浪荡在巴格达的破产商人。他们都住在一间经常闹鬼的旧屋里，原来住进去的人"不过宿而卒"，于是成了凶宅。苏遏半夜里听见金精与烂木精对话，阿里半夜里看见守金库的魔鬼活动，过去在此住宿的人见此情景均因胆小惊恐而死，他俩却理直气壮地与之应对，于是金精、魔鬼认定他俩就是财宝的主人，让他俩占有了这些财宝。

从废破的深宅大院地下掘出财宝，这类事在我国从古至今屡见不鲜。以上故事即由此生发而成。把偶然获得的窖藏，归结为命中注定之物，这当然是一种宿命论。但故事寄同情于贫穷落魄的书生、商人，赞扬主人公的勇敢冒险精神，仍具有鼓舞人们积极进取的意义。阿里故事同苏遏故事如此相似，当是从一个故事演化而出。从它在中国扎根之深和流传之广看，它很可能是同古都长安的辉煌形象一起传入阿拉伯地区的。

以上三种情形均属于直接和间接的故事交流。还有几个彼此类似的例子，究竟是通过曲折途径相互影响所致，还是反映相近似的社会生活与社会心理，不谋而合地各自生成？则有待于进一步探讨说明。

---

① 刘行化搜集整理，尚未发表。

二

上面在比较中国和阿拉伯故事的异同之处时，着重讲了它们形态相似，彼此共通的一面。然而它们又同中有异，在內容与形式上，表现出各自不同的民族特色。

在生活思想內容方面，两国的故事尽管基本情节相同，主题一致，然而环境、人物、情调，却迥异其趣。

中国民间故事多以乡村山野为背景，以农民、牧人、猎人、樵夫等劳动者为主角。«一千零一夜»中的阿拉伯故事多以工商业繁荣兴旺的巴格达等城市为背景，以手工业者商人为主角。中国的羽衣仙女故事，最流行的一种是牛郎织女式，青年农民在稻田中窃取天女羽衣而成婚，老牛成为他身边神奇的助手。同类型的阿拉伯故事，男主角却变成了一个银匠，因受兜售炼金术的魔术师之骗而进入深山奇境。中国的凶宅故事，穷书生得宝之后，"遂闭戶读书"，以此作为进身之阶，终于官至刺史。阿拉伯故事则以破产商人为主角，他发财后，"在热闹的市区开设一间铺子，经营珠宝生意，成为巴格达城中最富豪的巨商。"后来又用财宝结交王室，并与皇帝联姻，由此登上宰相的宝座。两国不同的政治经济特点，鲜明如画。取材于城市生活的阿拉伯故事，同情善良、诚实的弱者，鞭挞凶残、贪婪、背信弃义的邪恶行为，颂扬勇敢、智慧、慷慨仗义的高尚品德，许多故事的思想情趣是健康积极的。但也宣扬了唯利是图、奢侈享乐的市民情趣。正如一篇故事里的外路人所讲的："这里的人，除了经商谋利之外，他们不懂得什么是知识学问"。故事中不乏在尔虞我诈、金钱万能的城市生活中求生存发展的人生哲学，却缺少为集体、为国家民族热情献身的英雄主义激情。

民间故事往往与宗教有关。«一千零一夜»中的故事，具有浓厚的宗教色彩，普遍地表现出对伊斯兰教的虔诚信仰，对异教徒

的强烈憎恨。“眞主”无时无处不在，具有最高的权威。故事里的一切吉凶祸福都取决于眞主的安排，以致在一定程度上掩盖和歪曲了实际生活的逻辑。许多说教，游离于情节之外，可以明显看出，是讲故事人为了迎合宗教势力而添油加醋的结果。«嫉妒者和被嫉妒者»中，那位好心人被坏人推入枯井以后，井底的仙人一再赞扬他是一位“虔诚信徒”，说“他迁到我们城中来居住，建了这座小礼拜堂，在里面修道。他每天对安拉的赞颂和朗诵‘古兰经’的声音给予我们慰籍。”因而将他救出枯井，并授以给公主治病的秘方，终获善报。在中国的同类型故事中，都看不到这样的说教。虽以山神庙为背景，并不着重渲染神的意愿，而是由野兽们于无意中泄露秘密，使主人公因祸得福，构思极为巧妙。中国民间故事的宗教色彩一般比较淡薄。有人认为这是记录整理失眞的结果，这一意见并不完全符合实际。建国以来发表的故事，记录整理时，固然删削了宗教思想的糟粕，从口头流传的许多故事来看，宗教色彩本来就不很浓重。儒家思想在中国社会中长期占居统治地位，无神论具有广泛影响。外来的佛教、伊斯兰教及中国特有的道教，对民间文学的影响自然也是巨大的，但沒有一种单一的宗教给予社会生活以强有力的影响，象伊斯兰教之在阿拉伯地区一些国家那样。人们信仰混杂，宗教对文化的约束力不大。思想情趣上刚健清新的特色表现得更为鲜明。

在艺术上，«一千零一夜»把人类创造的口头故事这种文学体裁向前推进了一大步，因而具有吸引和激动各国读者的巨大艺术魅力。

首先，这些故事一般都具有人物众多，背景广阔，情节曲折，结构复杂的特点，所反映的社会生活內容更为丰富，扩大了故事的容量，提高了故事反映社会生活的能力。同属天鹅处女型故事，我国唐代的«田章»，不到两千字。现在整理的«召树屯和兰吾罗娜»，是故事中篇幅最长的，也不过一万多字。«一千零一夜»中的哈桑故事，篇幅却扩展到七万多字。出场人物有十多个，活

动在从繁华的巴格达城，到荒僻的深山野岭，再到神秘的岛国这一广阔背景上，故事情节以哈桑和七公主的悲欢离合为中心，巧妙穿插着伊斯兰教同拜火教的斗争，人间帝王的享乐生活，鬼神世界里神王的残酷统治等叙述，包含的生活内容五光十色，丰富多采。

其次是写实手法的加强。《一千零一夜》中的故事，既有奇幻诡异、变化莫测的情节，又有一幅幅精细描摹各种人情世态的风俗画，使瑰丽的幻想与真切生动的描述巧妙融合，构成奇丽动人的艺术境界。一般民间幻想故事，情节发展往往是对现实矛盾作象征性的概括反映。如汉族的《春旺和九仙姑》中，狠毒的岳丈要女婿上山去砍回三百六十棵大毛竹，实际上是想借此把他害死，因每棵毛竹里藏着一条毒蛇。这一情节就象征着封建家长制对追求爱情自由的青年男女的迫害。砍毛竹，被蛇咬，这些情景虽然来自实际的劳动生活，但用在故事里，被赋予神奇色彩之后，就具有象征性了。是虚写，不是实写。哈桑故事中表现女王对七公主的迫害，却完全是实写，如她写信给神王，说“我对妹妹放荡、奸昧行径，深感痛心疾首，已重加体罚，禁闭在案”。她破口大骂妹妹“通奸，犯了大罪”，并“吩咐仆人拿来树条，卷起袖子，噼噼啪啪不住地鞭挞，从头打到脚，打得她遍体鳞伤，昏迷不醒。”这些地方显然是写实，已接近于现代小说具体生动地描绘环境特征、人物面貌和生活细节的笔墨了。现实主义倾向得到了明显加强。

此外，一般民间故事以情节取胜，在故事情节的迅速进展中，用朴实简练的语句，着力刻画人物的行动和语言，突出其主要性格特征。较少触及人物的内心活动。《一千零一夜》中的故事，普遍加强了描绘人物心理的笔墨。在人物命运突然转变的时刻，常常用饱含抒情和哲理的诗句，抒发人物强烈的内心感受，引起人们的共鸣。由于说唱结合，增强了故事的感染力。

第三，《一千零一夜》的故事属于连环体，往往在大故事中包

孕着许多小故事，由一个故事引出另一个故事，每个故事既有相对独立性，又紧密相连成为一个整体，就象一条珍珠项链那样光彩夺目。印度故事常采取这种结构形式，《五卷书》就是一例。《一千零一夜》的结构，可能与印度故事的影响有关。中国藏族的《说不完的故事》，也采取连环体，现在青海民族出版社所出的一种，包括了二十个相互关联的故事，很早就有人把它叫做"第二部《天方夜谭》"①，但在中国民间故事集中，这种样式并未占居重要地位，产生广泛影响。

从艺术上对两国形态相似的故事进行比较，可以看出它们同中有异，各有自己的色香味，是世界民间故事大花园中的两簇鲜花。中国民间故事是以乡村山野生活为基础，以农民为主体的劳动者的口头创作。《一千零一夜》则与城市生活紧密关联着，而且由艺人与文学家参与，对汇入其中的各种故事材料，进行过一番加工改编。据说十世纪中叶，伊拉克的文学家哲海雅里就做过这样的工作，他邀请了许多说书的民间艺人，记录了他们认为最优美的民间故事。又从当时的各种故事集中，挑选了一些故事。他一共收集到四百个故事，构成现在《一千零一夜》的主要情节。②《一千零一夜》对故事艺术的发展，是特定的社会生活条件与文艺活动方式所促成的。

中国民间故事同样随着社会生活与文艺的发展，呈现出由简单到复杂，由象征到写实，由零散到系统化的发展趋势，同样走着人类口头叙事文学进化的道路。不过和阿拉伯故事比较起来，其发展有着自己的特点。在《一千零一夜》成书的过程中，汉族的种种传说故事，也正向宋元时代城镇说书场上集中，被说书艺人改编成种种长篇话本，如《三国志平话》、《大唐三藏取经诗话》之类，到明代，这些材料经过一些著名作家的妙手进行再创作，于

① 远生：《西藏民间故事集·序言》，世界书局1931年版。

② 马坚：《《天方夜谭》简介》，《译文》1956年11期。

是《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等长篇小说应运而生。在我国，农民口头讲述的故事，艺人的说书，文人创作的小说，三者既有密切联系，又分道扬镳地各自独立发展。中国民间故事园地里没有出现一部象《一千零一夜》这样的巨著，诚然是使人感到惋惜的事。

（原载《外国文学研究》一九八一年第四期
收入本书时作者作了修改）

从印度的《罗摩衍那》到泰国的《拉玛坚》和傣族的《拉戛西贺》

李　沅

泰国的《拉玛坚》和我国云南傣族的《拉戛西贺》是从印度史诗《罗摩衍那》演变而来的。《罗摩衍那》是印度著名的两大史诗之一，它不仅在印度影响深远，而且它的影响还遍及亚洲，尤其是东南亚各国，两千年来，为古代各国的统治者、文人和民间艺人广泛传播。泰国的《拉玛坚》和我国云南傣族的《拉戛西贺》经过历代文人和民间艺人的不断加工、改编和整理，使它成了具有不同民族特点的优秀作品，总的说来，它们具有共同的艺术形象和生动的故事情节。其人物形象有血有肉，栩栩如生。泰国的《拉玛坚》构思巧妙，情节生动，更富有戏剧色彩和泰国风味。中国傣族的《拉戛西贺》除继承了前二者的基本内容外，更多的体现了民间文学的特点——变异性，其幻化奇异的人物和动物群像和丰富生动的民族语言，想像丰富，神奇莫测，读后更加引人入胜。与此同时，我们不能忽略这三部作品之间的相互关系。如果把《罗摩衍那》比做一顶价值连城的皇冠，那么，《拉玛坚》和《拉戛西贺》就是这顶皇冠上的光彩夺目的明珠。

一、共同的民族特性产生共同的艺术特色

我国云南省边疆的南部、西南部，泰国北部、东北部、南北直至全境，老挝北部直至全境，缅甸北部、东部，越南北部、西

北部，印度北部，这一广大的地区，住着傣族系统的傣人、泰人、佬人、禅人、阿洪人，这些民族不论在古代或近代，彼此间都有亲戚关系，如中缅、泰老、缅印、越老、中越等国边境两边，都是跨国而居的民族，从地理分布上大部分住在共同江河如澜沧江（湄公河）、怒江（伊洛瓦底江）、红河等广大江河谷地。这些地区的傣族，都信奉佛教，泰国把佛教定为国教。他们大体都有相同的生活习惯。这个民族的特性是：从族称“胎”就体现出和平的意思。性情温和，喜欢宁静生活，共同聚居在大村寨里，好客善施，和睦相处。尽管各地的社会制度、经济结构不同，但是这种民族特性和心理素质，仍是共同的东西。反映在文学作品中，其主题思想，自然与民族性格和宗教信仰分不开，不少神话、传说故事的主题思想，与佛教宗旨——普渡众生有关，泰国北部的大部分城镇、村寨都有自己的传说故事、它们与傣族的建勐建寨的神话故事大体相似，如追金鹿的故事、洪水故事等等。有相当数量的、艺术水平较高的叙事长诗，如«拉戛西贺»、«召树屯»，作品主题思想不仅是一个传统的爱情主题，更主要的是表达了傣族人民追求幸福和自由生活的理想，猛烈地抨击了暴君暴政。由于各地的傣族人民大体经历了共同的历史阶段和密切的历史关系，十二世纪以后，傣族人民处于氏族社会末期向封建制度过渡的历史阶段。泰、缅、中边境三角地区的傣族部落，年年征战不息、社会动荡不安，上层领主与下层人民都有一个共同的愿望和理想，希望能够出现一个英勇善良的英雄，尽快取得胜利，使人民能够过上和平安宁的幸福美满的生活，不少英雄史诗，如泰国的«拉玛坚»、傣族的«拉戛西贺»、«召树屯»和其它各种英雄史诗就应运而生。由于人民的宗教信仰，和历史环境以及人类认识水平的限制，这种理想的英雄人物，自然是处于主宰地位的封建领主——王子，或是某种想象中的神仙。在意识形态领域方面，往往是佛教与原始宗教相混合，这反映了氏族社会末期与封建社会初期的特点，这种半人半神的英雄人物也直接反映了中古时期傣族

社会的阶级矛盾，激烈的社会动荡和部落战争，结出了灿烂的文艺花朵，万紫千红，呈现出繁荣的傣族文学的黄金时代。这些故事利用人民喜闻乐见的说唱体诗歌的形式，流传开来，不论是神话和传说，反映了劳动人民的喜怒哀乐，充满了奇异的想象和浓郁的生活气息，既描写了大自然的风光，也描写了宫廷生活的富丽堂皇，这些作品反映了中古时代傣族的社会制度和风土人情，歌颂了人民智慧和善良的道德观念，同时也揭露和鞑挞了丑恶和残暴。英雄人物的出世，难免带有浓厚的佛教色彩的宿命观，东南亚各国的文学作品中，阇陀伽诞生经（佛本生经）和宫廷文学占有很大的比重，也直接影响到傣族文学，善与恶、丑与美，似乎都是命里注定。从历史唯物主义的观点看问题，这些英雄人物和英雄业绩，具有一定的人民性，总是经历复杂的传奇般的斗争，这种斗争是有一定的局限性，不能脱离当时当地的历史环境和时代背景。从实际生活和历史条件来分析这些民间文学作品，它具有现实主义和浪漫主义相结合的特点，同时，也具有特定的时代性，这个时代就是氏族社会瓦解，封建社会刚刚诞生，必然经历一场战争。战争的直接参加者，是各部落的人民。统治者的贪婪掠夺、残暴、妒嫉、乱伦、无义等等都遭到人民激烈反对和鞑挞。而一切人类的美德，都受到赞扬和歌颂。不少作品中的爱情主题在傣族民间文学中大放光彩。著名的长诗«拉戛西贺»和«相勐»，泰国的«拉玛坚»、«南穆娬娜»、«约人失败诗»，就既是英雄史诗又是描写爱情的典范。

以诗歌为主要形式，这是傣族民间文学和泰国古典文学的共同特点，这与作品来自民间便于流传有密切关系。民间艺人长期从事这一工作，泰国的统治阶级也倡导或直接参与这一工作，不少作品还是出于最高统治者——国王之手，如«拉玛坚»的多次改写创作，都是国王亲自动手，说明历代君王很重视这一统治工具。优美的民族语言和动人的诗情画意，独特的抒情笔调，使用比喻，衬托等表现手法，奇异的想象力与浓郁的民族特点巧妙地结合起

来，处处闪耀着傣族民间文学的光辉。概括起来，这些就是共同的艺术特色。

二、从印度的《罗摩衍那》到泰国的《拉玛坚》

公元一世纪初，印度古代隐士瓦尔米克（蚁垤）的著名长诗《罗摩衍那》写成，据泰国人考证，传到泰国是在泰国开始有了文字之后，（十三世纪前后）从出土的碑文中有罗摩（拉玛）大帝，和拉玛山洞名称出现，（见《拉玛坚》与《南方文学》第10页），《罗摩衍那》在泰国和东南亚各国流行甚广，最先传入爪哇、马来亚、后又传入柬埔寨、泰国、缅甸、菲律宾等国。开始都是用口头说唱的形式流传，成为家喻户晓、老幼皆知的作品。

《罗摩衍那》传入泰国后，一方面在民间广为流传，同时也受到统治阶级的重视和利用，最早的要算大城王朝时期的版本，不是原来的《罗摩衍那》，而是经过改写使之适合自己国情的作品《拉玛坚》的道白本，以后又出现了戏剧本，历代国王都亲自参加撰写，现在流行的有八个本子，它们是：

（一）大城时期《拉玛坚》道白本。

（二）大城时期的戏剧本。

（三）吞武里王朝国王编写的诗歌剧本。

（四）曼谷王朝一世王的编写本。

（五）曼谷王朝二世王编写的剧本。

（六）曼谷王朝帕宗告国王的编写本。

（七）曼谷王朝帕蒙谷告国王编写的剧本。

（八）帕构佛寺写绘的诗画本。

八个本子中以三、四、五、六、七、五个本子最受欢迎。最早的本子要算前三个本子。公历1350年开始的大城王朝，历时417年，吞武里开始于1767年，历时很短，只15年时间，三个本子经

历两个王朝共四百多年时间。«拉玛坚»到了曼谷王朝处于极盛时代，大约在十八世纪前后，泰国曼谷王朝的奠基者拉玛一世皇，正式把印度著名史诗译为泰文。并在前三本基础上加以整理改编成了«拉玛坚»的编写本。曼谷王朝拉玛二世皇又根据印度的«罗摩衍那»、中国的«封神榜»、«西游记»等神话故事，创作了泰国有名的、具有自己民族风格的歌舞剧«拉玛坚»，从此，«拉玛坚»风行一时，它在泰国文学史上产生了很重要的影响，出现了很多派生的文学作品，如«吉达玛尼»（如意珠）、«水咒赋»、«约人失败诗»、«十二月歌»、«西巴拉悲歌»、«西玛洪颂诗»、«帕巴游记»、«古诗集»、«南穆婼娜»等等。这些作品中出现的人物，如罗摩(拉玛)、喃细多（西丹）鲁莫（巴力莫）、拉西隐士、叭英神王等大体相同，只是情节上有些差别，为什么泰国的«拉玛坚»，或是傣族的«拉戛西贺»，受«罗摩衍那»的影响如此之大，这是由印度文学的地位所决定的。«罗摩衍那»在印度文学史和世界文学史上，占有崇高的地位，产生了巨大的影响，正如季羡林在«罗摩衍那初探»一书中所说："在过去两千多年中，它被称为'最初的诗'，作者蚁垤被称为'最初的诗人'，成为印度古典文学的典范，创作取材的丰富源泉。有的人模拟、有的人改编、有的人缩写、有的人袭用，简直是错综复杂、令人眼花缭乱"。又说"«罗摩衍那»共有两千多种手写本，五十余种梵文注释。"泰国的«拉玛坚»如此受印度和锡兰文化的深刻影响，是不足为奇的，据泰国人考察："印度南部文化与锡兰文化大约在公历一五七一二五七年时就传入泰国，这从泰国各地发掘出的小佛像中得到证实(引自1964年 4月14日原载于泰国«社会学杂志»特刊第 4 页题为«泰国古代文化»一文，作著蒙召，素帕加立功)。印度宗教与文化传入泰国，影响深远，影响到古代泰国人民的一切生活领域，印度的婆罗门教在泰国也曾盛行一时，佛教的影响就更不必说了，直接反映在文学作品中，尤其是民间文学作品，经常出现有两种宗教的斗争。

泰国的«拉玛坚»的流传情况，南部比其它地区流行广泛，这

可能与南部地处海滨，海上交通发达，最先受到印度南部与锡兰文化的传播有直接关系，相反，北部地区是毗邻缅甸与我国云南地区的傣人地区，这种影响相对减弱。据泰国南方研究中心的统计，《拉玛坚》有关的各种本子(桑纸本)在南方不少于六百多本。《拉玛坚》已经在南方人民群众中深深扎根，它影响南方人民生活的各个方面，如风俗习惯、宗教信仰、盛行于南方的谢神节，皮影戏，乡人择吉日和卜卦算命等宗教迷信活动，都离不开《拉玛坚》。老百姓甚至把用以抄写《拉玛坚》手抄本的桑纸本，奉若神灵，生病时服用手抄本纸片，视为神丹妙药。泰国宋卡府西洛克林吞威伯大学的差塔，通垂对《拉玛坚》的评价是："它涉及各种学科，如文学、哲学、宗教、艺术、战术战略、天文、政治、社会、法律、戏剧等等"，总之，可以说是一部百科全书。评价未免太高、太夸张。但由此看出，泰国人何等重视这一史诗。据传，在佛教经书中，也被广为引用，统治阶级不遗余力地利用它的影响来为自己服务。

三、从泰国的《拉玛坚》到傣族的《拉戛西贺》

泰国的民间文学是丰富多彩的，泰北清迈、清莱等府，自古以来，与我国西双版纳地区的关系十分密切。清莱府志中，描述了兰那泰王勐莱王的母亲喃康海是景龙金殿的公主，两国互相来往密切。泰北清迈被誉为"舞蹈之乡"，是保留了傣族土风习俗和文化遗产最丰富的地区。但由于一些民间文学作品还未充分地、系统地进行收集、整理和研究。要完全说清楚泰国民间文学情况还存在不少困难，仅以有限的资料来加以分析和比较，就初步的看出它们之间有很密切的关系。云南傣族地区长诗《拉戛西贺》就是一个典型例子，可以说是泰国《拉玛坚》的姊妹篇。从这里也可以看到印度、泰国与我国西南少数民族地区在佛教和文化交流上

的影响是很深刻的，在解放初期，如果你是一个内地的人，当你踏上傣族人居住的家乡，眼前呈现出：身披黄袈裟的和尚和佛寺比比皆是，使人感到如入佛土之国。

云南傣族地区，何时接触到印度和泰国文化，这与佛教的传入有很密切的关系，佛教传入傣族地区过程中，文化自然也伴随着而来，«罗摩衍那»这类作品也就自然而然地从境外带进来了，传入的途径不外直接从印度传入，或者是间接传入，即经过泰、缅等国，从长诗«拉戛西贺»第一章，开宗明义介绍故事发生的地理环境，不难看出；不是云南傣族地区，而是斯里兰卡（旧称锡兰），泰文的斯里兰卡译音是勐拉戛，这与古代佛教的发祥地——印度和锡兰有直接关系，诗中这样写道：

浩瀚万里的海水，……
环抱着一座绿色的都城。
金碧辉煌的宫殿，
耸立在富饶的海岛，
它像金塔终日发亮，
像太阳一样光照千里，
这是一个美丽富饶的岛屿，
这是一个强盛威武的王国，
这就是名扬天下的勐兰戛。
…………………………………
一年四季鲜花盛开，
山上的青草绿茵茵，
………………………
在兰戛的森林里，
有大象、犀牛和狮子，
有麂鹿猿猴和野牛，
…………………………

兰戛海域宽达三千里，
海底有珍贵的玛瑙和贝壳，
浅水中有鱼虾和螃螺，……

以上的描绘，是地处热带的海岛景物多么浓烈。再谈到地理特征——海岛地物、地貌来看，已经勾划出斯里兰卡的轮廓，人们不禁要问；与海洋隔绝，地处内陆的云南傣族人，怎么能在很早以前就能描绘出远隔千里之外的岛国——斯里兰卡的风貌？这可能有两种解释；一种是作者可能到过斯里兰卡，如果这个假定能够成立，那么«拉戛西贺»的作者是谁？何时创作？这些都是一个谜。据泰国一位研究少数民族的作家汶垂·西沙瓦称：«拉戛西双贺»（与«拉戛西贺»同意）属于流行于民间的文学作品，有傣族人的手抄本，或佛寺中收藏的贝叶经上都有记载，在云南傣族地区流传的情况也似乎属于这种情况。另一种解释是：可能从国外传入，传入的方式不外两种，一种是直接从印度和斯里兰卡传入，另一种间接的由泰、缅等国传入，但这都无关紧要，重要的是具体分析«拉戛西贺»的内容，从故事的主要情节，和一些主要人物，如十头王(兰戛西贺)、拉玛、喃细多、鲁莫(巴力莫)、拉西等等完全一致，与泰国的«拉玛坚»是姊妹篇，它们都是来源于印度的«罗摩衍那»。但这种来源不是简单的照抄照搬。而是经过历代民间艺人和专业的作家或艺术家们不断加以改造、创新，这是民间文学作品的变异性所必然走的过程。因而使它不断完善，更加接近自己民族特色，当然更主要的是作品的主题思想具有无限生命力，它深深扎根于傣族人民的心里。

四、三个史诗特点的初步分析比较

勿庸怀疑，泰国的«拉玛坚»和我国傣族的«拉戛西贺»都是来源于印度的«罗摩衍那»。最初传入泰国的是梵文本，泰文中保留

了大量的梵文，傣文中也有梵文的痕迹，如阿逾陀耶（泰国古都之一，意为不可战胜之城）、玛哈猜（伟大胜利）、苏文那（黄金）、苏利亚（太阳）等等，不胜枚举。泰国流行的《拉玛坚》原始本子很多，可以说是五花八门、名目繁多，按其内容分为九大类：

（一）世俗小说：这类作品中宗教色彩很浓。

（二）地方风物志：多为各地传说故事、纯属牵强附会的考证。

（三）神话类：各类天神的来历和地区分布，主要有五大神。

（四）佛经类：数量很多，而且深为人民所关心和重视。

（五）格言寓言类：多为伦理训话之属。

（六）各种符咒和禁忌类：反映人民迷信和生活理想。

（七）法典和修身类：泰国统治王朝（曼谷第一世皇）制定的《三宝皇律》。

（八）巫神医药类：多为符咒巫求治病法，巫医看病时常用药物伴以符咒。

（九）其它杂类：如教科书、兵书、各种牛类、鸟类识别法等。

《拉戛西贺》流传在我国云南傣族地区的原始本子情况，不太清楚。但有“大”、“小”拉戛之分，这可能根据本子内容的详略不同而区分大小。泰国也有类似情况，根据泰国的部分材料，看到了四种本子，内容详略不同，这些本子都在寺院或村民中收藏。四个本子都在泰南三个府，它们是：

（一）那坤是贪玛叻府披汶县瓜根村本。

（二）博他仑府城塔开寺本。

（三）博他仑府县城巴毋洛寺本。

（四）宋卡府沙廷柏县吻丹村本。

四个本子中以那坤是贪玛叻府本较详尽，全本共十五章，和我国傣族的《拉戛西贺》整理本的十七章相比较，这本子缺头和

尾，故事情节以"一个和尚的传说"为第一章。叙述猴王的出世与猴国兄弟争夺王位的情节为中心。对猴王的出世作了传奇和讽刺性的描述。故事讲到一个和尚不甘心佛寺的寂寞，爱上了一个美女，因而还俗与美女结为夫妻，婚后有一女孩，后来他的妻子又与另一男人私通而生下另一女孩，和尚心中怀恨，把女孩溺于水中冲走，后被风神叭鲁救出，让其喝尿而怀孕，后来生下了哈鲁曼，这个神通广大，法力无边的猴中英雄，其来历极不寻常，除带有反佛教性质外，其性格和创造的英雄业迹，尤其在火烧拉戛岛、和十头王大战，救出喃细多一段，颇像我国《西游记》中孙悟空三打白骨精，又另一猴王巴力莫之子，泰文叫翁空，《拉戛西贺》中译为旺果、与悟空是同音。由此看出，泰国和我国傣族民间文学也借鉴我国的《西游记》，而《西游记》又是直接描写唐玄奘到印度取经之行。从这里我们看到中、印、泰文化交流的情况和相互影响是很有趣的。

泰国《拉玛坚》那坤是贪玛叻本子中关于猴王巴力莫死前对弟弟嘎灵和儿子翁空（旺果）的一段训话，在印度原诗和中国傣族《拉戛西贺》中也没有，显然是后人也就是泰国御用文人或民间艺人为了迎合封建君王而后加进去的，因为通篇训词充满了封建说教和修身规范之道，如有事多请示君王啦，不许对君王怀有不轨行为、对人处事要和气、要互相讲团结、不要贪迷于酒色、白天不要睡大觉、待人礼貌上下有别。不要沽名钓誉，对王君赤胆忠心……等等忠君孝悌，做人处事之道。这类封建糟粕在泰国原始本中随处可见。泰国是全国信佛的王国，比之我国云南傣族地区，较早地进入封建制的全盛时代，佛教和封建制的东西是很根深蒂固的，二者互相依存、串通一气。《拉玛坚》经过口耳相传，除了继承原史诗中的中心思想外，按照泰国各个历史社会时期的需要，加进了不少封建和佛教的东西。相比之下，我国云南傣族的《拉戛西贺》的整理本，比较多地保持了印度史诗的原貌。但随着时代的推移，流传过程中历代傣族赞哈们也新加了一些内容。如第

12章第44节中宝角牛的一段，这段是插在猴王哈鲁曼诞生之后，显然是赞哈们在演唱过程中，兴趣来时，随手加了一段类似猴王弟兄王位之争的宝角牛王父子之争的故事。赞哈们独具匠心、构思巧妙，妙手生春。不是重复兄弟争王位的老一套，而采用了别致新颖、不落俗套并具有社会意义的牛王父子之争，故事叙述一条宝角公牛王，专横跋扈，独占五千条母牛，使这些母牛每天生小牛一千条，生出的公牛都要被它踩死，这条公牛力大无穷，闪闪发光的宝角能把岩石撞碎，蹂躏牛类，成了森林一大祸害。有一条母牛不忍心自己同胞惨遭毒手，冒着生命危险，怀孕后偷偷跑到一岩洞里生下一公牛，小公牛长大后，力大无穷，也有一对金角，小牛天天磨角要报仇，最后找到父王宝角牛，在母牛帮助下，经过殊死搏斗，撞死了老牛王。但不久，小牛王又施展老牛王暴政，故技重演，最后闯到猴国，被猴王巴力莫打败，困守一岩洞。巴力莫让弟弟嘎灵守住洞口，并告诉说："他要进洞杀死金角牛，如果流到洞外的血是紫色的，说明牛王被杀死，但如果流出洞口的血是鲜红色，那说明自已被杀，让弟弟赶快用岩石堵住洞口，不能放牛王出来为害作恶"。战斗结果，金角牛被猴王杀死，但流出的血被洞中泉水冲淡成鲜红色，守住洞口的弟弟误认为哥哥已死，连忙堵死洞口，回国发丧致哀后继了王位。哥哥出不来洞，拔下宝角撞碎了岩石，出洞回猴国，不由分说赶走弟弟，夺了弟媳。宝角牛与猴王争王位这一段，安排得体，入情入理，是古代傣族人民揭露封建奴隶主之间互相争权夺利，残杀虐待劳动人民的罪行，这段插曲与整个史诗的主题思想是一致的，这是我国傣族赞哈们的集体创造。

以上仅仅说明了泰国部分原始本子和我国傣族的整理本之间的比较情况，问题还不全面，因为泰国的原始本子和现在的戏剧本之间特点也各有千秋。从原始本子到现在的戏剧本的变化中，肯定经历了相当长的历史时期，这两种本子同时并存流传于民间与官方的宫廷中，说明了泰国的《拉玛坚》在不断的演变，我们现

在所看到的戏剧本似乎成了定型的«拉玛坚»了。为了便于进行分析比较研究，现将泰国的戏剧本«拉玛坚»与我国傣族的《拉戛西贺》整理本的故事梗概略述于下：

泰国的«拉玛坚»

泰国有一座古树参天，鸟兽欢跃的仙山。山中住着天神和恶魔。一个叫司答的破坏神住在山上。另一个恶魔住在山下，这个恶魔长得奇丑，他的职务是专门服侍众天神的。因为长得很丑，常遭到众天神的嘲笑，有一天，恶魔在无意中在水盆里照出自己的模样，他又羞又恼，总想方设法整制这些嘲笑者。想了半天，自然想到邻居破坏神。破坏神神通广大，满口答应帮助他报仇雪耻。破坏神送给他一魔指戴在手上，只要用这神物随便一指就能指死人。恶魔拿去指死了不少魔神，因此激怒了保护神。保护神要设法收伏这恶魔，于是摇身一变成了美女。恶魔见到美女，本性难改，顿起邪欲，企图强占美女，百般威胁。美女无奈，只好暂时答应，但提出条件要恶魔与她共同跳一个泰国古典舞蹈，恶魔高兴得手舞足蹈，只要能马上得到美女，不要说跳一个舞，就是跳十个舞也能做到。两人于是立即跳起来，当跳到“蛇卷尾”的动作时，要求跳舞者指着自己的脚，表示卷尾动作，恶魔竟忘记了自己戴着魔指，往下一指，把自己指死了。但恶魔不服保护神的欺骗行为，要求要用眞本事比武斗法，于是保护神命他投胎到凡间做魔王，而保护神自己也转世为亚育西亚王的儿子——拉玛坚王子。当拉玛坚王子长大成人时，正是魔王捣乱为害他的国家，魔王住在拉戛岛上，他的父亲叫大沙甘萨暴君，膝下有一女儿叫喃细多，生下时巫师认为是不详之物，会给国家带来灾难，于是父王把喃细多装进瓮内，放到河中漂走，被一隐士打捞救上岸。喃细多长大成一个美丽的姑娘，她是为了同保护神了却这段姻缘而转世。一次，拉玛坚王子在一个百鸟朝凤，孔雀开屏的幽美的森林里，遇到了美丽的喃细多，双方一见钟情，爱慕成亲。事隔不久，拉玛坚王子在一次与异母兄弟争夺王位的纠纷中，被

迫离宫，带着妻子喃细多到森林流浪，这时，十头王也来林中游玩，遇到喃细多。十头王向她求爱，遭拒绝。十头王设计诱骗，叫另一魔鬼化成金鹿，用调虎离山计离间喃细多和拉玛坚分开。金鹿长得可爱，打动了喃细多，她让拉玛坚去捉金鹿而跑远了，拉玛坚射伤金鹿，追出很远，金鹿模仿拉玛坚的声音向喃细多呼救求援，喃细多不辨眞伪，误以为是自己丈夫呼救。这时恶魔十头王巧装成漂亮青年，向喃细多求爱，又遭到拒绝，于是他恼羞成怒，下毒手劫走喃细多，中途又被王子好友神牛拦阻，双方大战一场，最后劫到了拉戛岛。这时，拉玛坚王子在白猴王哈鲁曼帮助下，率兵猛攻拉戛岛，并用神箭射掉十头王的头和手，但掉后又复生，神奇极了。这时哈鲁曼化成一座桥，猴兵猴将大举涌进拉戛岛，纵火焚烧，十头王又化成了被烧死的喃细多，浮尸水面，王子信以为眞，大哭。白猴王能辨眞伪，喷火烧尸，恶魔现原形，哈鲁曼千变万化，经过激烈战斗，终于战胜十头王，救出喃细多，凯旋回国，继了王位。但不久，王子对爱妻的贞操产生怀疑，把她又一次置于火海之中，用所谓神明检验，几经遭折，最后才夫妻团圆。

我国傣族的«拉戛西贺»

美丽富饶的拉戛岛上有一拉戛国王，只有一女，女儿不愿继承王位，一心要到森林去修行，一天，由于吃了天王的芒果而怀孕，生下三个儿子，大儿子叫拉戛西贺(十头王)，脚踏飞车，魔法高强。二儿子滚纳帕，力大无穷，生性懒惰爱睡觉，能睡十多年。只有三儿子比亚沙，聪明智慧，温文尔雅，是能掐会算的学问家。十头王长大后继承王位，他骄奢淫逸，专横跋扈。宫中有三妻，都是龙女、天女和仙女，但他仍不满足，仍去追求和强占拉玛之妻——喃细多。十头王施展阴谋鬼计，劫走喃细多，十头王作恶多端，激怒了众天神，天王派了波提亚等四人转世投胎到塔打拉达（有的叫勐巴拉西）国，王太子叫拉玛，长大后在继承王位问题上，与异母兄弟发生纠纷，因而被流放森林十四年，其

妻喃细多和弟弟腊戛纳患难与共，紧紧跟随到森林中，妻子喃细多被十头王劫到拉戛岛。拉玛兄弟二人寻妻中途，巧遇白猴王，故事又套进了两段小故事，白猴王兄弟王位之争和宝角牛王位之争，猴王打败了牛王、拉玛又帮助猴王夺还王位和妻子，与拉玛成了患难之交，猴王倾全国猴兵猴将赞助拉玛寻妻，与十头王大战。猴将哈鲁曼神通广大，千变万化，与十头王斗魔法，化作飞桥，让猴兵猴将涌进拉戛岛，火烧勐拉戛，杀死暴君十头王，救出了妻子喃细多。拉玛凯旋回国，登上王位宝座，但不久，又怀疑其妻喃细多在拉戛被囚期间的贞操有问题。因众大臣中有人未见过十头王的凶像，出于好奇请求喃细多讲述，并画出了图像，被拉玛发现头像，顿生怀疑之心，执意要杀喃细多。刀斧手十分同情正在怀孕的喃细多，巧用狗心代替人心瞒过了拉玛，放走了喃细多。喃细多再次流放到森林中，她得到隐士帮助，后来生下两个儿子，小儿子到京城卖瓜，与收税官哈鲁曼发生争吵，大闹京都，打败了哈鲁曼，震动全城，让拉玛知道后，召见了小儿子，父子相认，最后接回喃细多，夫妻父子大团圆而故事结束。

上述泰国的«拉玛坚»与我国傣族的«拉戛西贺»虽然保持了原印度史诗«罗摩衍那»的主要人物和情节，但部分细节和人物都有了变化，最明显的是史诗的开始部分。泰国的«拉玛坚»一开始就完全采用了泰国自己的东西——保护神和破坏神。这一变化使人感到好像置身于热带丛林和烟雾缭绕的仙山上，紧接着又很别致地安排了魔王与美女跳起戏剧性的泰国古典舞，处处体现了浓厚的泰国风土人情。我国傣族的«拉戛西贺»从题名到开始部分，既有别于泰国的«拉玛坚»，也和印度史诗不一样，傣族史诗选择了史诗的主要反面人物——拉戛西贺（十头王）作为题名并作为展开故事的突破口，突出了矛盾的激化性和迫切性，这也是佛教思想——因果报应论的具体反映。由于十头王的残暴荒淫、屠杀生灵，引起众神的反对，群起而攻之，最后遭到覆灭。三个史诗都具有共同的艺术手法，即主要情节中穿插了很多小插曲，如人、

神、龙、妖各种动物的相互联盟和斗争，矛盾错综复杂。但脉络清楚，前后呼应，紧相关联，这些次要插曲起到了烘托和渲染主要情节和人物的作用，给我们展现了古代印度和泰族统治者——封建奴隶主阶级间勾心斗角相互斗争的历史画卷。如果沒有龙王、猴王、牛王等的贪婪、趋炎附势、兴波作浪，也就显不出十头王如此凶残横行和恶贯满盈，反过来也突出了罗摩（拉玛）的善良勇敢、忍辱负重、坚强不屈的英雄形象。这种大故事里套小故事，围绕着主要情节套进丰富多彩次要情节的手法，是古印度文学艺术的特点在史诗中的体现。其它两个史诗也继承和发展了这种艺术手法。我国傣族的«拉戛西贺»中宝角牛一段，可以说是成功的创造性的发展。

五、如何评价这三部史诗

三部史诗流传在三个国家和三个民族地区的影响也不完全相同，它在印度和泰国的影响远比我国傣族地区的影响要深刻广泛得多，这与史诗在流传过程中受到统治阶级和佛教的篡改利用有密切的关系。印度作为史诗的发源地，其影响深远可以理解，传到泰国后，更加显得"墙內开花墙外香"。它受到泰国历代统治阶级、文人和佛教徒的利用篡改，成了«罗摩经»和教科书，泰国人把它视为珍宝，当作百科全书，把它捧得高不可攀，显然这种评价太过份。但也存在另一种极端看法，不少人认为，整个史诗，沒有一点可取之处。这里举一九五四年三月«文学评论»杂志署名为因贪叻育的文章中一段："经过仔细研究，使人得出的印象是：«拉玛坚» 的作者，沒有一个是代表人民的，不管它以什么形式或体裁出现，这些诗人都是国王或贵族的代表，或者是这些人的走狗，他们创作 «拉玛坚» 的目的是为了巩固王位，把王者当作神的形象，而人民却被践踏在最底层，为了培植人民的奴隶心理状态，使人民心甘情愿地作一名奴隶，让人民紧紧地跟在他们虚构的天

神佛祖的屁股后面转。如果让你有点机会去压榨别人，那也只不过是野狗养着狐狸，便于使役，而把自己吃剩的骨头丢给狐狸啃啃罢了”。作者对《罗摩衍那》和《拉玛坚》作了系统的批判后指出：宗教毒素——鸦片的长期毒化各国人民，尤其是泰国人民。这位评论者以完全否定的态度把《罗摩衍那》中拉戛之战和希腊史诗《伊里亚特》中的特洛伊之战都是统治阶级奴隶主或国王之间争权夺利的战争，和现在的帝国主义之间相互争夺战沒有什么两样，作者认为猴王哈鲁曼和猴兵猴将都是对人民的贬低和侮辱，把人民视为禽兽动物。作者进一步，指责这些帝王将相为了争夺一个女人而把人民推入战争苦海并由此得出结论，认为整个史诗无半点可取之处。

显而易见，上述两种各走极端的认识都是不恰当的，前者低估了史诗在流传过程中被篡改为统治阶级服务的消极面，过高的吹捧了它的价值和作用，对宗教毒化麻痹人民的斗争性也估计不足。但后者评论这部史诗时，脱离了当时当地的时代背景。对文化遗产的评价必须本着历史唯物主义和辩证唯物论的观点，超越当时的历史发展阶段和人类的科学知识水平而去要求古代的诗人，是不公正的。《罗摩衍那》不可否认是反映印度两个种族间的斗争，也可以认为是统治阶级内部相互争夺王位的斗争，虽然中间穿插了爱情和各种神魔斗争，那也只不过是艺术上的一种表现手法。整个史诗的艺术效果是比较好的，也比较好地反映了社会底层劳动人民的精神面貌和斗争要求。透过宗教和神奇怪异的外衣，史诗较好地反映了古印度和泰族的历史现实，是一部现实主义与浪漫主义相结合的伟大史诗，是古印度或泰族封建奴隶社会中腐朽阶级与要求革新进步的政治势力之间权力斗争的画卷，尽管这种斗争和要求是不彻底的和模糊的，但至少是反映反对强权政治，谴责专制独裁暴政。可以说是一种朴素的民主主义和平民主义思想，这在当时的历史条件下，还是难能可贵的。

民间童话之谜

——一组民间童话的比较研究

刘守华

我在《一组民间童话的比较研究》（刊于《民间文学》1979年第9期）那篇文章中，曾提到德国格林童话中的《有三根金头发的鬼》和我国民间广泛流传的一组寻找三根金头发的故事，在主题思想与情节结构上十分相似，属于同一类型。随后又惊奇地看到一篇出自一百多年前阿法那西耶夫编辑的《俄罗斯民间故事》中的《富玛耳科和倒运的华西利的故事》（见《俄罗斯民间故事》，周启明译，天津人民出版社1957年版），也属于这一类。试比较一下它们的内容：

我国关于寻找三根金头发的童话故事，已整理发表的共有十多篇，其中以云南彝族的《淌来儿》（见《云南各族民间故事选》，人民文学出版社1961年版）最为完整。它讲的是一个皇帝在出外打猎时，听见仙人预言一个刚生下地的娃娃长大后要作皇帝的女婿，还要当皇帝。他气不过，便把这个孩子骗到手里，装进木箱，扔到河中。木箱顺水漂流，被渔夫捞起，孩子在渔夫身边长大，取名叫"淌来儿"。后来皇帝又出来打猎，发现他想害死的那个孩子仍然活着，于是写了一封信，要淌来儿送到皇宫里去，信里指示皇后把淌来儿杀死。淌来儿送信途中，歇息在一个白胡子老汉家中，白胡子老汉悄悄地改写了那封信，淌来儿被皇后招为女婿。皇帝更加气恼，便要淌来儿到远方去，从太阳姑娘头上取来三根金头发，才能娶上公主。淌来儿勇敢地前去寻找金头发。在路上有三

个地方的人托他办事：划船人托他问：为什么自己划了二十多年船，沒人来替换；一个地方的人托他问：为什么这儿的长生果树多年来不结果；还有一个地方的人问：为什么当地的活命泉多年来不出水。淌来儿都很热心地答应下来。淌来儿在一个大树林里找到了太阳姑娘的家，在她妈妈的热心帮助下，从睡梦中的太阳姑娘头上拔下三根金头发，并问清了别人托付他办的三件事。在归途上，他告诉人们：活命泉不出水，是青蛙堵住了泉眼；长生树不结果，是树根下有一条蛇。人们把蛙蛇打死，井里涌出活命水，树上结出长生果，便送了许多金银给他。淌来儿最后告诉船夫：下次有人来过渡，把桨丢给他就行了。他回到京城，用取来的三根金头发娶上了公主。皇帝听说他的奇遇之后，想找长生果同活命水来吃，永远当皇帝，也出门去。走到河边，船夫把桨丢给他，他就只得永远在那儿划船摆渡了。

格林童话中的«有三根金头发的鬼»和俄罗斯民间故事中的«富玛耳科和倒运的华西利的故事»，情节结构和«淌来儿»几乎完全一样。都是以一个穷孩子的命运为中心来展开叙述（他们的名字分别叫“淌来儿”、“幸运儿”和“倒运的华西利”），由两个“三段式”构成曲折动人的故事：国王（或富商）想用水淹和送信的办法害死穷孩子，均未得逞，最后便要他去寻找那一般人根本无法找到的三根金头发（或办一件别的难事），企图难倒他。主人公在这过程中帮助别人办了三件好事，反过来他又在别人的帮助下获得了美满的婚姻和许多财宝，并使害他的坏人变成渡船夫，遭到了应得的惩罚。

这三篇民间童话流传的地域，相距是那么遥远，然而它的艺术构思和情节结构却是这样相似，简直就是一母所生的三姐妹，眞使人不胜惊异。这种奇特现象说明了什么？是怎样造成的？本文拟对这个民间童话之谜作初步的探讨。

一

童话是幻想与生活眞实相结合的产物。人们讲述那些充满神奇幻想的童话故事，并不只是为了满足自己的好奇心，而主要是凭借奇丽的想象，曲折地反映出广大劳动人民的生活，表达出他们追求美好生活的理想愿望。只有那些深深植根于现实生活土壤而又充分表达出人民意愿的童话故事，才能在广大地区內不胫而走，历经漫长岁月而流传不息。

这三篇故事基本上都是封建社会的产物。通过曲折变幻的情节，表达出一个共同的主题：善良战胜邪恶。这个主题是以鲜明对比的方式表达出来的，那个善良无辜而又勇敢坚定的穷孩子，虽屡遭迫害，却反而因祸得福；穷凶极恶的坏人，不论是皇帝还是富商，费尽心机干坏事，结果还是遭到了恶报，逃不脱严厉的惩罚。童话故事里是充满神奇的幻想的。这三篇故事都是以仙人们关于一个刚生下地的穷孩子的未来命运的神奇预言开头，可是从故事的整体来看，情节是按照实际生活的逻辑和人民的愿望向前发展的，并不是由某种万能的命运之神主宰一切。国王或富商千方百计想害死那个穷孩子，是由于人们对不幸者的同情才把他救活。格林童话中说，“那些硬心肠的强盗们起了同情心”，才把国王要杀死少年的那封信改换了內容，鲜明地表达出劳动人民的爱憎。后来少年出外去寻找金头发，因热心帮助别人解除危难，做了三件好事，因而获得了人们相应的酬报，自己也终于得到幸福，这更是体现了实际生活中的辯证法，同时表达出人民群众对先人后己、乐于助人这种美德的热烈颂扬。至于国王最后的倒霉结局，则是因他贪得无厌、利欲熏心所致，是咎由自取。在这巧妙安排中，体现出人们对作恶者的憎恨。格林童话中说：“从此国王只好摆渡，这是对他那些罪行的惩罚。”最后还富有风趣地补充道：“他现在还在摆渡吧？还用说！大概沒有人去接他的篙子了。”

洋溢着无比乐观开朗的情趣。

把这三篇童话故事放在一起读，可以鲜明地看出它们共同的思想倾向，即同情被压迫者的不幸遭遇，仇恨压迫剥削者的邪恶罪行，赞扬互助友爱的高尚品质，憧憬美好的生活，并鼓励人们乐观勇敢地去追求幸福。在艺术表现上，都是以那个穷孩子坎坷的命运为中心，将出人意外的奇幻色彩同合乎情理的情节发展结合起来，将线索的单一同几个“三段式”的错综结合起来，具有引人入胜的巨大魅力。由于它以优美的艺术形式，反映出处于黑暗封建社会的广大劳动人民的美好意愿，具有深厚的人民性，所以它才能插上翅膀，在欧亚大陆广大地区的群众口头上流传，引起他们心头的强烈共鸣。从它的广泛流传，又说明我国和德国、俄国劳动人民的心是在许多世纪中都是相通的。他们所爱、所憎的对象，所热烈追求的美好事物是一致的。这使我们今天读起来，感到非常亲切。它们对于促进这些国家人民群众之间的了解和友谊，是可以发挥积极作用的。

我们上面着重讲了这三个童话故事之间在思想内容上的一致性。自然它们也有不一致的方面。虽是同一类型，由于和不同国家，民族的生活相结合，就同中有异，具有不同的民族色彩了。不同民族的生活与心理，集中表现在童话形象身上。格林童话中的幸运儿从一个城市走到另一个城市，守城门的卫兵托他询问关于葡萄酒生产方面的问题；阿法那西耶夫故事中的华西利却走到海边，见到一条横断海峡的大鲸鱼，因吞吃了十二条商船而动弹不得。鲜明如画地展现出不同的自然环境与生产方式。格林童话与中国云南彝族童话中干坏事的都是皇帝，阿法那西耶夫故事中干坏事的却是富商，而且他的势力竟然可以和蛇沙皇分庭抗礼，由此可以看出社会结构的不同。中国云南彝族童话中的淌来儿是去寻找太阳姑娘，拔取金头发，格林童话中的幸运儿是到地狱里的魔鬼那儿去寻取金头发，阿法那西耶夫故事中的华西利则是到蛇沙皇那儿去，寻求有关问题的答案。用不同的幻想形象来充当同

一角色，反映出民族心理的差别。总之，这三篇故事尽管属于同一类型，当它在不同的民族扎根以后，就逐渐民族化了。许多具有广泛概括意义的民间童话，又总是和具体生动的民族生活、民族心理结合在一起，并不是作为一种抽象的情节型式而存在的。正因为这样，它才能为不同国家、民族的人民群众所喜闻乐见而世代相传下来。

在这里，要指出《富玛耳科和倒运的华西利的故事》显然受到了基督教思想的歪曲。故事中的那三个白胡子老汉，是以不可抗拒的命运之神的姿态出现的，开头是他们决定，要给华西利以富玛耳科的财富，中间又是他们将华西利送的信改换了內容，并说："神不会舍弃你的"。最后还出来讲："华西利，你不曾看见了神是怎么祝福你的?"这样，就把"好坏的人都逃脱不开命运之神的支配"这个宗教观念渗透进去，削弱了原来的主题。但从这个故事总的构思与基本情节来看，和它两个姐妹篇相比较来看，这种"听天由命"的说教不过是在流传过程中被人们填塞进去的，或者是搜集整理者个人所留下的思想烙印罢了。我们现在将它们放在一起进行比较研究时，是不能不看到这种情况的。我们说这三篇故事，表达了在欧亚大陆广大地区之內劳动人民的高尚品质与美好意愿，当然都是就它们的本来面目和基本倾向而言的。

二

同类型的故事，却在不同国家、不同民族的人民群众当中流行，这种现象是怎样造成的呢?

在世界各国流传的民间故事中，有许多是情节结构相同，表达同一主题的。据说关于受继母虐待的"灰姑娘"的故事，在全世界竟有五百个以上流传各地。为什么这些故事，能够突破山川的阻隔和语言等等的限制而在广大地区內流传，人们进行过许多研究，作过种种解说。有的认为处于同一社会发展阶段的民族，

因为存在共同的生产生活方式与社会心理，能够在各自不同的土壤上生长出主题与情节相似的幻想故事来；有的则认为它们是共同起源于某一个故事中心，如印度和波斯，因脱胎于一个母体以致模样相似。这两种说法都有一定的事实根据，反映了故事文学发生演变的某些规律，不应把它们对立起来。实际上是两种情况都有，完全用某一种说法都无法对所有事实作出合理的解释。例如许多国家许多民族中间，都流传着关于太阳、关于洪水、关于人类起源的情节类似的古老神话，显然是由于它们都经历过相同的社会发展阶段所致。就我们所研究的这三篇童话故事来说，由于它们已是人类进入文明时代，各国发生了广泛交往的历史阶段的产物，而且它们的艺术构思与情节结构又是那么接近，看来是脱胎于一个母体，伴随着这些国家政治、经济和文化的交流而流传演变的结果。由于这些故事是一种不定型的口头文学，现在已经搜集整理成文的书面资料又很少，对这个问题追根溯源颇为困难。下面只能依据有限的资料，就它们的流传与演变情况提出一些初步的假说。

三

有人问，中国的《淌来儿》这一类故事，是不是在格林童话和阿法那西耶夫故事的影响之下产生的呢？

由于格林童话和阿法那西耶夫的故事已经问世一百多年，而中国的《淌来儿》等，多是新中国成立以来（主要是1958年前后）搜集整理成文的。人们提出上面的疑问是很自然的。怎样看待这个问题呢？

格林兄弟搜集整理的民间童话，以《儿童和家庭故事》的书名，先后于一八一二、一八一五和一八五六年由他们自己作序，印行过三版，以后即著名于世，在世界范围内传播开来。我国在一九〇〇年，就有人选译“天方夜谭”、“格林童话”汇编成书出版。

在五四新文化运动期间，《童话》丛刊和其他许多儿童文学书刊，都译载了不少格林的童话故事。一九三五年由商务印书馆出版了一个完整的《格林童话全集》，一九五九年经译者魏以新校订，又由人民文学出版社重新出版。

阿法那西耶夫的《俄罗斯民间故事》共八分册，于一八五五到一八六四年在莫斯科陆续出版。在我国，似乎还没有一个完整的中译本。周启明一九五二年翻译的《俄罗斯民间故事》，是按英人倍因一九〇一年编译的《俄罗斯童话》转译的，倍因又取材于柏烈伟一八七四年据阿法那西耶夫故事集编译的《俄罗斯民间故事》一书。

从以上情况可以看出，格林童话和阿法那西耶夫故事在我国的传播，年代都比较晚，范围更是有限，远远没有深入到广大农村，更不用说许多少数民族居住的穷乡僻壤了，难于在人民群众口头上演变成为具有中国民族色彩的童话故事。

尤其值得我们注意的是，在我国民间流传的这类“三根金头发”故事，并不只是《淌来儿》那么一个，也不是两三个，我在《一组民间童话的比较研究》中，曾经列举了十个，即云南、贵州苗族的《孤儿和龙女》，云南彝族的《淌来儿》，云南僮族的《穷人寨》，广西僮族的《日卡孤儿故事》，海南黎族的《九代穷》，青海藏族的《“株本”的来由》，青海撒拉族的《日孜根娶妻》，甘肃回族的《太阳的回答》，山东的《找幸福》和汉族的《三根金头发》。这半年来又发现了四个，它们是：

山东的《年青的武松找“出息”》（见《民间文学》1979年第7期）；

东北的《魏小与王桂花》（见作家出版社1958年出版的故事集《马郎》）；

四川的《寻宝聘妻》（见作家出版社1958年出版的《三峡民间故事》）；

湖北的《美丽的姑娘》（见1954年8月出版的《展望》杂志第32期）。

这十多个故事是已经搜集整理而且发表了的，它们分布在八个兄弟民族居住的东北、西北、西南及中南的广大地区之内，踪迹遍于大半个中国。至于在民间流传还没有搜集整理出来的同类型故事，一定还有许多。在湖北的地方戏曲楚剧中，甚至也穿插

着这样的内容。这个事实充分说明，以《淌来儿》为代表的中国的“三根金头发”型故事，它的根深深地扎在民族生活的土壤上，不可能是受格林童话和阿法那西耶夫故事影响的结果。

四

要说明这类故事流传与演变的过程，首先应该大体上判明它们产生的年代。它们是在什么时候形成的呢？

由于它们是世代相传的口头故事，要确切地判明它们产生的年代很难做到。我们只能从这些故事内容上的某些特征，大体推断一下它们各自产生的历史背景。

阿法那西耶夫故事中的《富玛耳科和倒运的华西利的故事》，基督教的色彩很浓厚，其中出现了牧师、修士和修道院长等形象，讲到在教堂里诵读歌唱和给新生儿洗礼，选择教父、教母等宗教活动。据历史记载，基辅罗斯于公元九八八年从拜占廷接受基督教，可见这个故事形成于十世纪以后。又故事中将“蛇”与“沙皇”的形象结合起来，创造了一个“蛇沙皇”的童话角色，而“沙皇”的概念是一五四七年莫斯科大公伊凡四世加冕自称沙皇以后才出现的；那末，上面这个故事的形成就在十六世纪中叶以后了。从这篇故事以一个经营资本主义工商业的玛耳科作为反面人物，也表明它形成较晚。

格林童话中的《有三根金头发的鬼》，讲到当时的城市生活。幸运儿出门经过两个城市，在城门口遇到过两个卫兵，其中一个卫兵托他代问一件事：“我们市场上的井平常是出葡萄酒的，为什么现在干了，连水也没有呢？”这些地方就显示出了它的历史色彩。在欧洲，城市的普遍兴起，是十一世纪的事。在以后的一两百年中间，由于城市居民同封建主斗争胜利的结果，有些城市逐步取得自治权。自治城市有自己的市议会、法院、武装民兵等。格林童话中对城市生活的反映，看来是以此为背景的。那末，它

们就形成于十三世纪前后了。

在我国云南彝族的«淌来儿»中，找不到这样的历史印记（也可能与整理者将有关内容和细节加以现代化有关），但古代神话的色彩却十分鲜明。它集中表现在太阳姑娘这个形象的构成上。故事的中心是淌来儿到西方太阳姑娘那儿去拔取三根金头发。太阳落在天的西边，所以故事里说太阳姑娘的家在西方一个大树林里；人间有白天黑夜之分，便说是太阳夜里要睡觉造成的；太阳闪射出万道金色光芒，便把它想象成金头发；女性的头发是长长的，便给了太阳一个女性的身份；太阳能给人类以光明和温暖，便把它作为威力与智慧的源泉来看待，向它寻求幸福生活的答案。除«淌来儿»之外，青海藏族的«“株本”的来由»和甘肃回族的«太阳的回答»也是如此。«“株本”的来由»所讲的向太阳拔取三根金头发的情节和«淌来儿»完全一样。«太阳的回答»略有不同，是直接向太阳问三件事；因为不是去拔头发，便把太阳的身份说成是一个憨厚的小伙子。这三篇故事都是从人类最古老的关于太阳的神话演化出来的，它的想象朴实优美，应看作是中外所有关于“三根金头发”的童话故事中形态最古老、最原始的一种。

这三篇故事中还有一个值得我们注意的插曲，那就是寻找太阳的少年见到太阳妈妈后，太阳妈妈怕自己的太阳姑娘或太阳儿子伤害人间来的客人，便叫他躲藏起来，由太阳妈妈用一种巧妙的方式去拔取金头发和探问有关问题。一方面信仰太阳，祈求太阳帮助，另一方面又对它抱着敬畏的态度，这正是神话时代人们对神的一种原始心理的残余。这样的插曲在一般的“三根金头发”型故事中都没有，这又是它们保留着古代神话色彩的一个明显标志。

神话是最古老的民间口头文学，是一切民间文学之母。以驰骋美丽的幻想为其特征的民间童话，直接脱胎于神话艺术。“三根金头发”故事的各种异文中，那些向某种宗教信仰中的仙人魔鬼拔取金头发或直接发问的情节，显然都是从«淌来儿»这类最接近

神话的故事演变而来的。中国的这类故事由于后来受了佛教思想的影响，较普遍的是用如来佛代替太阳姑娘，有五、六篇如此。我们知道，印度的佛教是公元前后传入我国的，经过汉、魏、南北朝的漫长时期，传播甚广。到公元七至九世纪的唐代盛行全国。由此推断，《淌来儿》这一类未染上佛教色彩而接近原始神话的故事，就形成在汉、唐以前了。我国的《山海经》等古籍中，早就用文字记载过太阳神话，说太阳住在东方汤谷的扶桑树上，他们共有十兄弟，九个太阳住上面的枝条，一个太阳住下面的枝条，每天由一个太阳出去值班，进出都由他们的母亲羲和驾车伴送。有一天十日并出，闯下大祸，后来羿射九日，便留下了一个等等。《淌来儿》这类故事对太阳形象的塑造，与这些记载很接近，可见它同中国古代神话有密切关系。

以上是就它们的基本情节来说的。故事是从孩子被坏人装在木箱里抛进大河，后来又要他送一封信讲起的。在中国的十四篇同类型故事里，只有彝族的《淌来儿》一篇有这两个情节。可是在我国其他的神话传说和童话故事里，却常常出现这样的情节。

关于从水中救活孩子的情节，藏族的《取杜鹃花的故事》(中央民族学院编《藏族民间故事》资料本第二集)中就有。它讲一个坏人将皇后生的三个孩子装在一个坛子里丢下河去，后被人救活，历经种种磨难，终于大团圆。故事的搜集者特地注明：将死了的孩子装在坛子里投入河中，是藏族的风俗。这样看来，童话故事里以“淌来儿”作主人公，就和我国西南地区一些民族的“水葬”习俗有关了。而且与这种习俗有关的神话、传说，久已存在。夜郎国的开国皇帝，就是一个“淌来儿”。公元五世纪中叶范晔著《后汉书》《西南夷传》中，就引《华阳国志》的材料，说古代“有女子浣于遁水。三节大竹流于足间，闻其中有号声，剖竹视之，得一男儿，归而养之，及长，有才武，自立为夜郎侯。”可见把这样的“淌来儿”看作是神奇不凡的人物来构思故事，在我国是由来已久的。

至于送信的情节，在藏族故事《金玉凤凰》(少年儿童出版社1961年

版）、《两把铁钥匙》（《藏族民间故事》资料本第二集）以及傣族故事《十二个姑娘的眼珠》（《云南各族民间故事选》）中都出现过。以送信和途中改信的方式，使主人公的命运在旦夕之间发生急骤转变，造成故事情节的曲折波澜。

从上述事例可以看出，《淌来儿》开头部分的情节构成，同样是从我国民族生活的特点出发的。

我们将德国、俄国和中国流传的三篇同类型故事比较的结果，可以初步断定：中国的《淌来儿》等，形态最为古老。这个类型的故事，似乎是最先在中国形成，然后通过曲折的途径，流传到其他国家和民族中间去，并带上各自不同的民族色彩的。

五

这组故事是怎么传播和演变的呢？

各国民间口头文学的交流是常有的事。交流的途径是各式各样的。由于它是口头文学，在人民群众中主要是以口头的方式来传播，因此，地理位置邻近，很容易找到它们交流的渠道，如果远隔万水千山，要探寻这种交流的线索就比较困难了。

在研究过程中，我曾查阅过几个与我们邻近的国家编造的民间故事集子，大都没有发现此类故事。日本前些年曾出版过一套《世界民间故事全集》，其中的《中国民间故事》，选入各类故事二十四篇，有一篇就是汉族的《三根金头发》。编者村上孚在解说故事时是很注意将中国和日本的同类型故事相比较的，对这篇《三根金头发》故事，并未提出在日本有异文流传。而这个情况，和至今在我国东南沿海一带没有发现这类故事似乎又有关系。但是在《蒙古民间故事》（霍德扎编，1954 年列宁格勒版）中，却有一篇题为《人不能仅仅为了自己而生》的童话故事，它的基本情节是：老三出门去寻找幸福，首先路过一个干旱的地方，别人托他问怎么消除旱灾；接着碰到一个十六岁的瞎姑娘，人家又托他问怎么使这

个瞎姑娘重见光明。最后他碰到了一个住在山洞里的聪明老人。经聪明老人指点，他往回走，使干旱的地方有了水，让瞎姑娘重新见到了光明，于是同这个美丽的姑娘结了婚，回到家乡。故事结尾特别点明："人生下来不能仅仅为了自己。他若能为别人着想，自己也会得到好处"。这不就是一个和«淌来儿»等属于同一类型的童话故事吗？好尔劳的«论蒙古民间故事»一文把它作为一个著名的蒙古故事来引述，可见这类故事在蒙古族人民中间也曾经相当广泛地流传过。

我国的"三根金头发"故事在西南和西北地区流行较广。青海、甘肃流行的三个故事，虽然沒有«淌来儿»那末完整，但«"株本"的来由»和«太阳的回答»这两篇却属于形态古老的一组故事之列。«"株本"的来由»最后是以国王受惩罚成为摆渡人结尾，并说直到现在，当地人称呼摆渡船的工人叫做"株本"即"弄船的头人"，就是从这里来的。可见这个故事在当地扎根极深，流传年代久远。而这一带靠近我国的內蒙古自治区和蒙古人民共和国，汉族和其他民族的民间童话流传到蒙古族人民中间去是很容易的事，«人不能仅仅为了自己而生»就是一个例证。如果我们联系到十三世纪成吉思汗曾经率领蒙古军队远征欧洲并统治过这些地方这一重大历史事件，是否可以说，中国的"三根金头发"故事就是在那个历史时期內经蒙古族人民传播到俄罗斯和日尔曼人民中间去的呢？这和我们前面推断的那两篇故事形成的年代正好大体相合。这场战争对于当时许多国家的人民来说，当然是一场灾难。可是在客观上，也促成了各国政治、经济与文化的交流。我国西北地区的回族、撒拉族等，主要就是由于蒙古军队西征，大量的中亚细亚人、波斯人和阿拉伯人迁徙到东方来所形成的，在它们中间流传的«太阳的回答»«日孜根娶妻»等"三根金头发"型的童话故事，显然也是十三世纪以后从邻近的汉、藏和蒙古民族中间吸收过来的。

童话故事的传播，不是简单的"情节移植"。一个民族从另一

个民族接受某一种故事，首先是由于这个故事的基本情节与构思方式具有广泛的概括意义，接近他们的生活和艺术习惯，能够以生动的艺术形式在某种程度上反映出他们的心理和期待。沒有这一条，外来故事就无法在本地扎根。具备了这个基本条件，再把它和本民族的生产生活方式、风土人情和宗教信仰等等密切结合起来，对人物、事件、细节作适当改造，就变成富有民族色彩的东西了。“三根金头发”故事的典型结构形式是，主人公帮助别人办的三件事当中，分别涉及到一种动物、一种植物和一个人。它们往往因民族与地区的不同而异。华西利问海边躺着不动的大鲸鱼怎样才能活动起来游进大海；中国汉族的小伙子则问大河里的鲤鱼怎样才能跳过龙门，成龙上天。幸运儿问城里的金苹果树为什么不结果，华西利则问老栎树为什么总是站着不倒。同一情节，经过改造，就具有不同的色彩了。自然也有些东西，被共同保留了下来，如三个故事中涉及到人的关于渡船夫的情节，因许多民族都有这样的生活，人们都希望摆脱这类奴役性的劳动，加上它在故事的末尾，又具有“一箭双雕”的巧妙作用，既能表现主人公乐于助人的品质，又可以借此来惩罚作恶的坏人，所以在几个国家的同类型故事中都保留下来了。这使我们能够更清楚地看出它们本来的形态来。

这类故事在中国的不同地区、不同民族中间，也在演变。十四篇同类型故事中，象《淌来儿》这样形态比较古老的有三、四篇，其余上十篇又可以分作两个类型，一类是“寻宝聘妻”，向仙人寻取三件珍奇的聘礼娶妻子，在这过程中帮助别人办了三件事，别人又给予相应的酬谢，成全了他们的美满婚姻；另一类是“寻找幸福”，向仙人寻求关于幸福生活的答案。仙人那儿的规矩是问一不问二，问三不问四，主人公先人后己，问清楚了别人托付的事，自己的事反而搁下了，可是在帮助别人的过程中又得到别人的帮助，正好获得了他所寻求的幸福。在这些故事中，太阳姑娘、国王、公主的古老形象都不见了，在故事里反映出劳动人民十分

现实的生产生活与风土人情，幻想与现实结合得更紧密了，而且突出了先人后己的內容，加强了它的思想教育作用。在演变过程中，具备了新的时代与民族、地方色彩。

这些故事的流传和演变，看来与宗教的宣传活动有一定关系。“三根金头发”故事的原型是以主人公寻求神的帮助，从而创造奇迹来构成基本情节，最初的神本来是原始神话中的太阳，人们对太阳虽有一种原始的崇拜信仰的心理，故事的基本思想却是表现人类怎样不屈从于命运，积极主动地寻求幸福美好的生活。这样的构思宗教宣传也是可以利用的。宗教徒们将太阳神的形象加以改造，借以宣扬自己所信奉的某种至高无上的神的威力，于是将宗教观念渗透了进去。看来，世界上的三大宗教，都曾经利用这类故事作过宣传，使它们和宗教发生过关系。我国西北地区的回族、撒拉族，是信仰伊斯兰教的，在他们中间就有这类故事流传，整理稿中反映出某些伊斯兰教的习俗。阿法拉西耶夫整理的故事，有浓厚的基督教的色彩，它在许多年之后还在俄罗斯民间流传。中国在佛教传入后，这类故事中的许多篇，将太阳神换成了大乘佛教所信仰的如来佛，或者是同如来佛有某种亲密关系的仙人，借以宣扬“佛法无边”。宗教宣传要取得动人的效果，往往要采取讲故事的形式，或自编纯宗教故事，或借用民间故事，结合故事內容通俗生动地宣传教义。这就对故事的流传起着一定的推动作用。许多印度故事就是伴随佛教传入中国的。同时，它又会歪曲民间故事的精神实质，将唯心主义的“宿命论”思想渗透到故事里去。人民群众是不会容忍这种歪曲的，他们在漫长岁月里，不断用集体智慧来充实和锤炼自己所喜爱的故事，使它在內容和形式两方面变得更加完美。我国汉族的«三根金头发»，尽管出现了如来佛的形象，主人公对他所采取的并不是虔诚信仰而是揶揄嘲弄的态度。可见人们对从宗教里来的一些东西又作了一番改造。故事所表达的基本精神依然是朴实健康的，并不因出现了如来佛的形象而有所损害。从这里，可以看出民间口头文学强大

的艺术生命力。

我们探讨这一组民间童话从中国流传到欧洲，演变成为具有不同民族色彩的故事的过程，是为了探寻在数世纪的漫长岁月里，在欧亚大陆的广大区域内，各国劳动人民之间的文化艺术，是怎样进行交流的。这种交流是有益的，丝毫无损于这些国家民间艺术的光辉价值。高尔基在给著名的阿拉伯故事《一千零一夜》俄文版作序时曾指出："借用并非任何时候会发生歪曲，有时它会使好的民间故事锦上添花。古代民间故事的借用和用每一个种族、每一个民族、每一个阶级的特点加以补充的过程，在理性文化和民间创作的发展中曾经起过重大的作用，这一点大概是勿庸怀疑的。"（译文见《光明日报》1962年2月20日）各国民间口头文学的交流，对民间艺术以至整个文学艺术的发展起过重大的推动作用，这已为许多文学史家所公认。

十字军的东征，曾把《一千零一夜》中的一些故事带到欧洲。关于蒙古人的西征，是否起过这样的作用，则是国际上学术界正在探讨的一个问题。英国李约瑟博士在他的巨著《中国科学技术史》的"总论"中就提到："有些对民间传说的结构进行比较研究的学者，曾争论过蒙古人的西征是否对东方文化传入欧洲起重要作用的问题。这个领域在引导人们思考问题、进行比较研究方面是一片肥沃的土壤"（《中国科学技术史》中译本第1卷第2分册354页，科学出版社1975年版）。本文试图从这方面来解开一个民间童话之谜。限于自己的学识和手头掌握的资料，论证还很不充分，有待于进一步研讨。但借此回顾一下古代各国人民通过曲折途径进行文化交流的历史，对于我们今天作好中外人民文化交流的工作，却是颇有启发意义的。

一九八〇年一月完稿